EL ESTADO MENTAL,

NÚMERO 6
5€ IVA INCLUIDO
11111011111

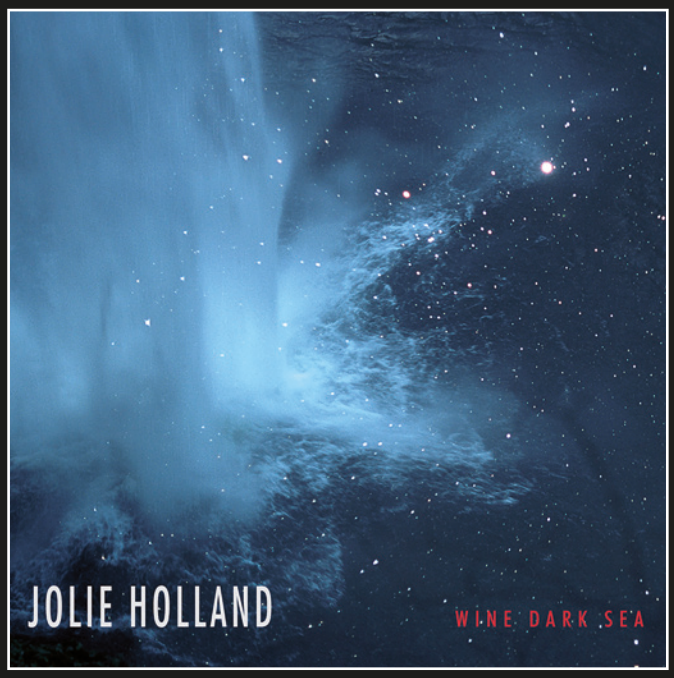
El fin de la extravagancia — No todos podemos ser artistas — La vida irónica — Chavs — La bohemia en el capitalismo — Vaciador 34 — 45 min. con Supernanny — De los vínculos en general — Fiori! — WhatsApp — Doctor Fourquet — Las tripas y el alma — Diccionario escéptico — La imagen salvaje — Conciencias tranquilas — Tras la muerte del autor — Afro-islam — Melilla: crónica de un sinsentido

FRANCIA: Un dossier sorprendido por los acontecimientos

El Roto · Robert Sergel · Jeremy Deller Juan Pérez Agirregoikoa · Francesc Ruiz Lidia Toga · John Berger · José Antonio Suárez Londoño · June Crespo & Miren Jaio

UN ESFUERZO MÁS PARA SER CONTEMPORÁNEOS

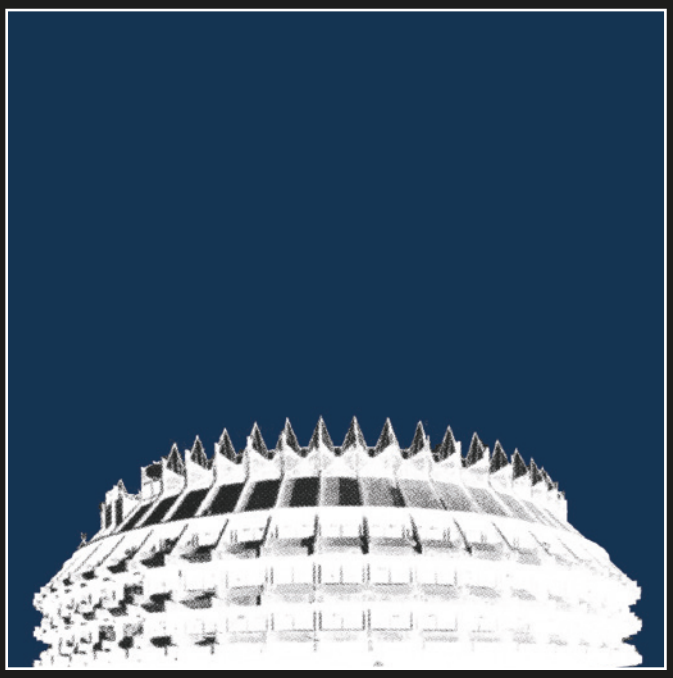
EEM, ESCAPARATE



WINE DARK SEA
JOLIE HOLLAND
LP

LPIV
LOS PUNSETES
LP

FOR EVER
MILAGROS
LP



ESCONDE TUS ALAS EN LA TORRE FANTASMA
LOS CARAMELOS
LP

Tienda online www.elestadomental.com/escaparate

©El Roto, VEGAP, Madrid, 2015

sigue
trabajando
con tu
agencia de
siempre

pelonio.com

Sant Andreu
Contemporani

PREMI
MIQUEL
CASABLANCAS
2015

UUU.SANTANDREUCONTEMPORANI.ORG

Ajuntament de
Barcelona

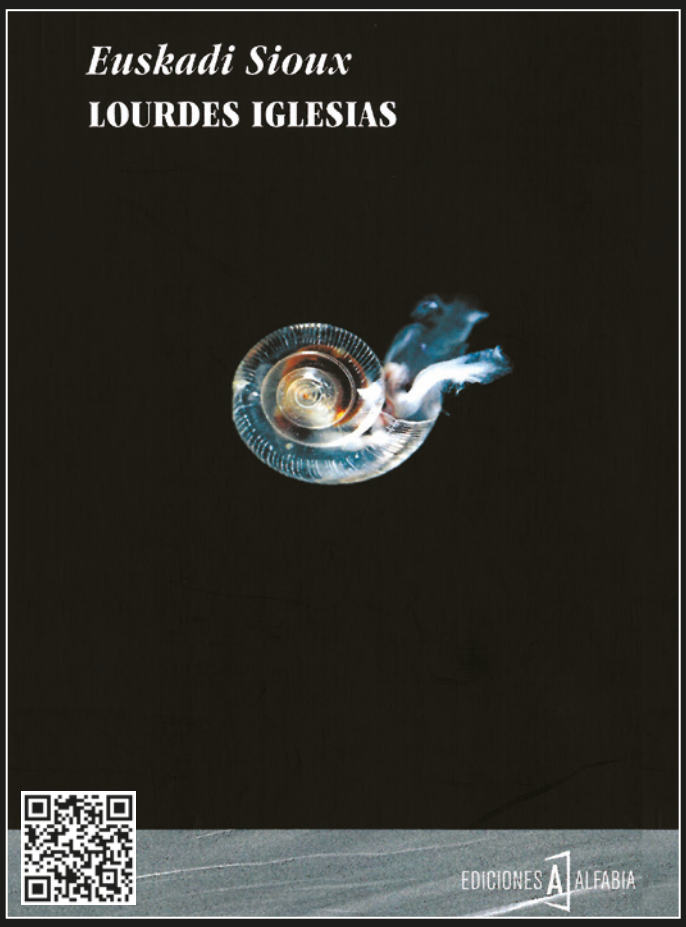
COLECCIÓN ACADÉMICA

El cristal se venga
textos, artículos e iluminaciones
de José Luis Brea

N° 0002

ANÁLISIS Y CRÍTICA CULTURAL
EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

EDICIÓN A CARGO
DE
MARÍA VIRGINIA JAUA



Yo, que sueño sueños, hijo de mi desamparado siglo,
¿por qué habría de esforzarme en enderezar al desviado?
William Morris

EL FIN DE LA EXTRAVAGANCIA
Antonio Lucas
p. 6

LA VIDA IRÓNICA
Manuel Arias Maldonado
p. 12

CUANDO LOS ANDAMIOS SE VOLVIERON PELIGROSOS
Andrea Valdés
p. 16

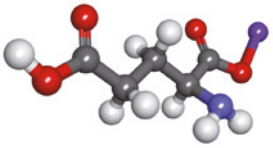
Robert Sergel p. 10

LA PRODUCTIVIDAD HA ENTERRADO NUESTRAS VIDAS
Jaime Rodríguez Z.
p. 24

45 MINUTOS CON SUPERNANNY
Fidel Moreno
p. 29

DE LA MAGIA. DE LOS VÍNCULOS EN GENERAL
UNA CONVERSACIÓN ENTRE JESÚS CANÍBAL Y RAFA MARCOS MOTA
p. 38

WHATSAPP VIVIR CON LA PUNTA DE LOS DEDOS
Pedro García Campos
p. 46



EL ENCUENTRO DE LAS TRIPAS CON EL ALMA
Matteo Rini
p. 49

La bohemia en el capitalismo **Javier Aquilué** p. 22 — Autorretrato **John Berger** p. 57 — Juan Antonio Canta **Gabriel Núñez Hervás** p. 58 — Maneras de representar el capital (financiero) **Peio Aguirre** p. 60 — La otra literatura alemana **Cecilia Dreymüller** p.63 — América de norte a sur en ocho sesiones fílmicas **Beatriz Navas** p. 66 — gatefold sleeve **Álex Sánchez** p. 68 — Diario Chino (III) **Ray Loriga** p. 69 — Diccionario escéptico **Miguel-Anxo Murado** p. 72 — La revolución posible del cine outsider **Jordi Costa** p. 74 — Conciencias tranquilas **Alicia Guerrero Yeste** p.78 — Deseos de tren superior **Alejandro Simón** p. 81 — Artes escénicas con presos en la cárcel de Valdemoro **Javier Montero** p. 84 — Fanzines y poéticas interactivas en los años 90 **Rafael Lamas** p. 87 — Doctor Fourquet ¡Que vienen los federales! **Ángel Calvo Ulloa** p. 90 — La cocina de Carpanta **José Manuel Ruiz Blas** p. 95

‡

FRANCIA:
UN DOSSIER SORPRENDIDO POR LOS ACONTECIMIENTOS

‡

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA SITUACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA DE LA REPÚBLICA FRANCESA ATRAVESADA POR LAS MATANZAS DE PARÍS.

‡

Coordinada por Hugo Castignani, con la participación de Bruce Bégout, Jean-Claude Monod, Marjane Satrapi, Rodrigo García, Chechu Álava, Fabrice Epelboin y Bertrand Raison. Con fotografías de Pierre Andrieu, Antoine Walter, Alexandre Vigot, Atis x Sinto y Enza Bianchimani.
p. 106

‡

UNA MIRADA AL MUNDO

EL CUMPLEAÑOS DE EVO
Rafael Gumucio p.126

MELILLA, CRÓNICA DE UN SINSENTIDO
Macarena Soto p.133

AFROAMÉRICA Y EL ISLAM
Mireia Sentís p.136

AHORA HABLA CLAUDIO MAGRIS
Ignasi Duarte p. 142

PORTADA:

We Sit Starving Amidst our Gold de Jeremy Deller.

Pintura mural realizada por Stuart Sam Hughes en la instalación English Magic en el Pabellón Británico de la Bienal de Venecia 2013. Cortesía de Jeremy Deller y British Council. Fotografía de Cristiano Corte.

(William Morris arroja a la laguna de Venecia el yate de Roman Abramovich)

CREACIÓN:

Andrés Rábago *El Roto* (Madrid, 1947) es historietista y humorista gráfico. De formación autodidacta, empezó a publicar en revistas como *Hermano Lobo*, *La Estafeta Literaria*, *La Codorniz*, *Ajoblanco*, Tótem, *El Jueves*, *El Cuervo* o *Madriz.* Actualmente sus viñetas aparecen en *El País.* Sus últimos libros publicados son *Viñetas para una crisis*, *Camarón que se duerme (se lo lleva la corriente de opinión)*, *A cada uno lo suyo*, *Oh la l'art* y *El libro verde.*

Robert Sergel (Boston, 1982) es dibujante de cómic, graduado en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York (NYU) y autor de la serie *ESCHEW,* nominada a los Premios Ignatz y recogida en la antología *Best American Comics* de 2011. Reside en Cambridge, Massachusetts.

Jeremy Deller (Londres, 1966) es artista visual, ganador del Premio Turner, de la Albert Medal de la Royal Society of Arts y seleccionado por su país para la Bienal de Venecia de 2013. Conocido por su *Battle of Orgreave,* un *reenactment* de dicha confrontación durante la huelga minera contra el gobierno de Thatcher en 1984, su obra ha sido expuesta en los principales centros de arte contemporáneo del mundo, como el Pompidou de París, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago o la Tate Gallery de Londres.

Juan Pérez Agirregoikoa (Donostia, 1963) utiliza varios medios como el dibujo, el collage o el vídeo. Ha realizado exposiciones individuales en el MNCARS y La Casa Encendida (Madrid), y recientemente ha participado en la 31 Bienal de Sao Paulo.

Francesc Ruiz (Barcelona, 1971) es artista plástico. Su trabajo toma el dibujo como punto de partida y el cómic como referencia principal. Ha realizado exposiciones individuales en Gasworks (Londres), MNCARS (Madrid) o en la Fundació Miró de Barcelona y es uno de los tres artistas que expondrán en el pabellón español en la próxima Bienal de Venecia.

Lidia Toga (Madrid, 1980) cursó Bellas Artes en la Universidad Complutense, es artista plástica e ilustradora. En 2008 ilustró el libro *La bombilla* de Elsa Fernández-Santos y en 2012 autoeditó *Las tiras de la ira;* lo que ustedes ven en este número es el estreno en primicia de su segunda parte.

José Antonio Suárez Londoño (Medellín, 1955) es dibujante y grabador.
El proyecto que publicamos pertenece a la exposición Muestrario que puede verse en La Casa Encendida de Madrid entre el 20 de febrero y el 5 de abril de 2015 y que después viajará al Museo de Arte Moderno de Medellín. Se ha publicado un catálogo de la exposición con textos de Yara Sonseca Mas, comisaria de la exposición, y Emiliano Valdés, curador jefe del MAMM, diseñado por This side up.

EN ESTE NÚMERO HAN PARTICIPADO:

El Roto, Antonio Lucas, Robert Sergel, Manuel Arias Maldonado, Chema Madoz, Andrea Valdés, Javier Aquilué, Jaime Rodríguez Z, Vaciador 34, Rocío Ramos-Paúl, Fidel Moreno, Juan Pérez Agirregoikoa, Jesús Caníbal, Rafa Marcos Mota, David Bestué, Francesc Ruiz, Pedro García Campos, Matteo Rini, Bárbara Mingo Costales, John Berger, Toño Angulo Daneri, Gabriel Núñez Hervás, Antonio Cecilia, Peio Aguirre, Lidia Toga, Cecilia Dreymüller, Beatriz Navas Valdés, Álex Sánchez, Ray Loriga, Joaquín Albaicín, Carlos Jiménez, Miguel-Anxo Murado, Jordi Costa, Alicia Guerrero Yeste, Iwan Baan, Alejandro Simón Partal, Alexandre Serrano, Javier Montero, Rafael Lamas, Ángel Calvo Ulloa, Manolo Laguillo, José Manuel Ruiz Blas, Alberto Flores, Miren Jaio, June Crespo, Pierre Andrieu, Hugo Castignani, Antoine Walter, Bruce Bégout, Jean-Claude Monod, Alexandre Vigot, Marjane Satrapi, Rodrigo García, Chechu Álava, Fabrice Epelboin, Enza Bianchimani, Bertrand Raison, José A. García Simón, José Antonio Suárez Londoño, Yara Sonseca Mas, Harri Javelainen, Rafael Gumucio, Macarena Soto, Mireia Sentís, Ignasi Duarte, Claudio Magris, Marta Duarte, Beatriu Cajal, Fátima de Burnay.

AGRADECEMOS LA COLABORACIÓN DE:

Elli Royle, Marta Perovic, The Modern Institute (Glasgow), Milagros Gosálvez, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la CAM, Centro de Arte Dos de Mayo, S.G., Gordon M. Shepherd, Adriana Maffei, Alfredo Fontanini, Federico Bermúdez-Rattoni, Teresa Pintó, Adelaida Caro Martín, Diego Rodríguez, Mercedes Álvarez, Miguel Gil Casado, Yolanda Sáez Gast, Elena López Nieto, los presos del módulo 4 de la cárcel de Valdemoro (especialmente Luis, Rubén, Michelle, Antonio, Manuel, Víctor, Rubén y Ricardo), Miguel Suárez Londoño, La Casa Encendida, Alba Blasi, Borja Rosal, Canadá Editorial, Luis Navarro, Javier Blánquez.

EL ESTADO MENTAL, 3ª Época — Nº6, Febrero 2015

Editor:
José María Lafuente

Editor ejecutivo:
Borja Casani

Coordinación de redacción:
Toño Angulo Daneri *antonio@elestadomental.com*

Redacción:
Bárbara Mingo *barbara@elestadomental.com*
Fidel Moreno *fidel@elestadomental.com*
(coordinación del Dietario web)
Bruno Galindo *bruno@elestadomental.com*
(coordinación de EEM-Radio)

Editores asociados:
Andrea Aguilar, Sonia Berger, David Bestué, Ernesto Castro, Sato Díaz, Ignacio Echevarría, Elsa Fernández-Santos, Eduardo Lago, Javier Lafuente, Ray Loriga, Ginés Martínez, Germán Pose, Álex Sánchez, Iker Seisdedos.

Corrección de textos:
Olafo

Coordinación de comercio electrónico:
Marta Valdivieso *marta@elestadomental.com*

Gestión y dirección administrativa:
Marga Conde *marga@elestadomental.com*

Desarrollo web y coordinación informática:
Ignacio Díaz-Roncero *nacho@elestadomental.com*

Diseño de apps:
Ya!yaki — www.yayaki.com

Diseño gráfico:
Setanta — www.setanta.es

Impreso en Jomagar Artes Gráficas. Móstoles, Madrid.

Distribuido en quioscos por GDE Revistas.
M-206, km 4,5 28890 Madrid.
Tel. 902 548 999

Distribuido en librerías de Madrid y Castilla–La Mancha
por Machado Grupo de Distribución.
Tel. 916 324 893
machadolibros@machadolibros.com

Distribuido en librerías del resto de España
por Les Punxes Distribuidora SL.
Tel. 902 107 581
punxes@punxes.es

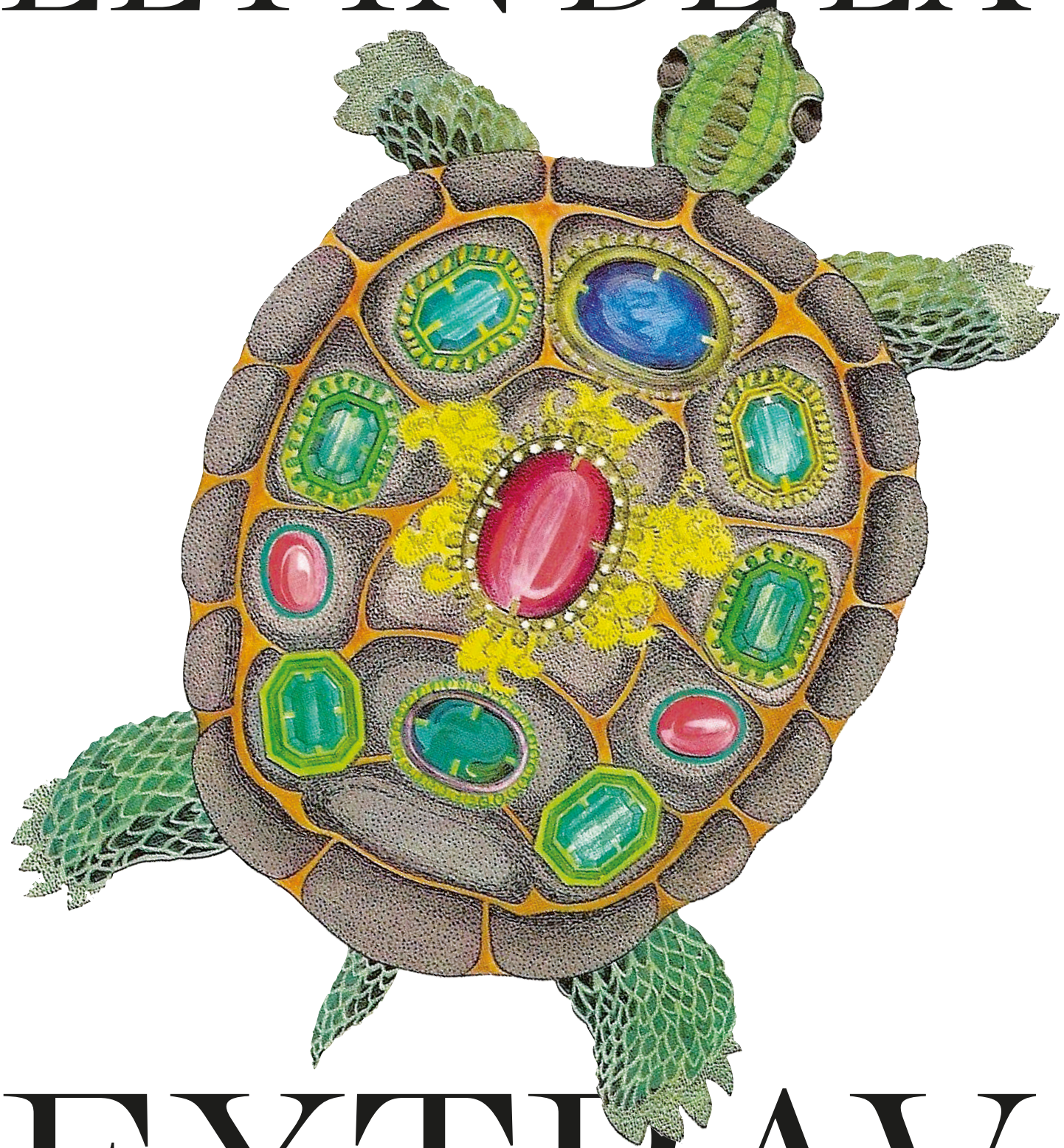
Editado por El Estado Mental SL
Calle Tamayo y Baus, 6. Bajo.
28004 Madrid

Depósito Legal: M-2471-2011 / ISSN: 2173-1934

EEM, ESCAPARATE

Tienda online www.elestadomental.com/escaparate

EL FIN DE LA



EXTRAVA

Antonio Lucas

"De la piel para dentro empieza mi explosiva jurisdicción, y no merece llamarse sociedad civil aquella donde no cunda el derecho a la extravagancia." Antonio Escohotado

El inconveniente de la extravagancia es la imposibilidad de fijarla en una fórmula capaz de administrar sentido a lo inconcreto. Sospechaba Voltaire que exagerar es propio del espíritu humano, porque lo es. Pero exagerar es también un gesto desesperado. Un derecho a veces temerario. Una persecución del exceso. Una negativa contra la normalidad y la manufactura, por lo que tienen de inaceptable. El extravagante es aquel que se atiene a exaltar la diferencia, su diferencia, exhibiendo un gusto claro por lo inverosímil o una necesidad de lo distinto. Y en ese ejercicio el absurdo, a veces, no asoma como síntoma sino como una categoría natural de su condición. Pero la extravagancia ya no es lo que era porque tampoco el individuo lo es, ni lo es el objeto, ni lo es el mito. A la gente de hoy, como denunciaba Siegfried Kracauer en 1924, le sobra ocio. Y el ocio aniquila el desconcierto, el alboroto, la confusión. Casi no quedan extravagantes.

Hoy la extravagancia ha alcanzado patente de tara. Donde estaba David Bowie se pavonea Lady Gaga. Contra Georges Perec triunfa Dan Brown. Frente al encanto de Maruja Mallo se aúpa a cualquier advenedizo amaestrado. El riesgo ha caído en desgracia. De la música a la política. De la literatura al arte. De la vida al aburrimiento. El extravagante ha sido violentamente desplazado en una sociedad que asume el noble arte de llamar la atención como un episodio maníaco. Las normas del mundo no aceptan hoy que uno llegue hasta sí mismo. También se ha privatizado lo distinto al vuelo de una crisis donde ser pobre no cuenta ya ni con el derecho a la extravagancia. Lo decía Oscar Wilde, que principalmente fue un dandi (y no es lo mismo).

Pero qué hermoso es apostar por aquello que lentamente se ha prohibido. La extravagancia es una luminosa forma de equívoco, un género literario sin literatura que tiene mucho de instante poético, de ambivalencia de un solo rato, de sonoridad hueca y también de infierno. Su rebeldía no sigue patrón alguno. No tiene forma ni en la forma cabe. Tampoco es exactamente un gesto de libertad (aunque lo sea, y fieramente), sino un modo de instalarse en el mundo que se resiste a la validez de lo publicitario y a cualquier proyecto de valores estéticos consumados. No se da nada por hecho. No se busca rendimiento del gesto. Se trata de entrar a rostro descubierto en la vida escogiendo con plena soberanía la velocidad y la posibilidad del naufragio.

Un extravagante, más que presumir de lo que sabe hacer, vive afectado por la ambigüedad de ser él mismo. Salvador Dalí fue el extravagante más consciente de su incalculable circo portátil. Y alcanzó en vida récords de taquilla para ser contemplado como un exvoto impredecible. "¿Sabes la diferencia entre un esnob y un extravagante?" Le preguntó un día Dalí a su amigo Oscar Tusquets. "El esnob es el que se muere por que le inviten a una fiesta y el extravagante el que, una vez invitado, hace lo imposible por que le echen." Su afán de extrañeza es radiante. Quiere ser, de todos los hombres posibles, exactamente el expulsado. El de la gran pasión por nada. El que silba de aburrimiento en la misma situación en que otros se sentirían fastuosamente dichosos. La extravagancia depende de que exista quien se interese por ella, pero tampoco necesita público. Está ahí como están las cosas que no tienen mucho sentido. Su condición furtiva es el mejor aval con el que cuenta. Incluso una cierta propensión al disimulo.

Pero el mundo es ahora demasiado terrenal y estándar, demasiado previsto y domeñado como para aceptar esa última transparencia del límite que el extravagante propone. La política ha abusado de la representación y ha desvirtuado lo distinto hasta convertirlo en una reincidencia del crimen. La semejanza es la gran penitencia, la salvación de la masa, su tranquilidad y su cobijo. La nueva inquisición es inodora y está pilotada por quienes decidieron que allí donde pueden pasar muchas cosas no suceda nada. El extravagante es aquel que no se finge a sí mismo en una sociedad global donde la individualidad está vetada. Así que forma parte de la 'raza de los acusados', por decirlo con Cocteau.

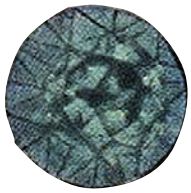
Vicente Molina Foix escribió que "la única conquista moderna del arte es el vicio". Hablaba de Pierre Molinier (1900-1976). Fotógrafo, pintor, poeta, transformista, depravado, miope, amoral, necesario. Él fundó simplemente un sitio nuevo: aquel donde colisionaba la moral con el deseo. La moral con el fetichismo. La moral con la norma suprema del sexo y del daño. Era el único inquilino de esa arcadia. Su trabajo no es exactamente una predilección por lo exótico, sino la prueba de una extravagancia que se consuma hacia fuera sin ornamentos. Pierre Molinier fue muy lejos sin buscar en los otros la meta de su escapada. El apetito extravagante de su mercancía está sobre todo en presentarse ante quien mira sus

AGANCIA

fotos provisto de tabú, de escrúpulo y de normas de sentido. Pues es ahí donde se excita la pasión. Es ahí donde el arte alcanza combustiones. Donde la extravagancia vale como ideal.

En esa ***deformación*** de lo real hay, más que un capricho, un vagabundeo deslizante que no busca escandalizar (el extravagante auténtico y 'predaliniano' no es un escandaloso, sino que se atiene a la pulsión de su alboroto sin necesidad de forzar querellas o aplauso). En eso se distingue del dandi, a quien nada tonifica más que ser diana del estupor de los otros. Molinier no trae ningún mensaje, sino que no sabe estar de otro modo en la vida. No tiene estrategia. No tiene un engranaje mecanizado de conducta. Apenas se orienta del lado de lo individual y se siente muy poco climatizado con su época. No sabe subordinarse a ella (ni quiere) y no es capaz de ofrecer una conclusión. El extravagante es un agente doble que nivela su condición radical con la normalización que todo colectivo exige para permanecer dentro. Y casi siempre fracasa.

Molinier es producto de la gracia de un extravío. Molinier es la extravagancia que consiste justamente en la tensión de un exceso irrefrenable y la imposibilidad de justificarlo. Sus imágenes de seres en éxtasis febril, sus maniquíes, sus falos de fabricación casera, las botas de ***dominatrix,*** el látex, los antifaces, las pistolas, los guantes de lamé..., esa galaxia arrebatada de su poética fotográfica es una certificación del desorden, de su necesaria identidad extravagante. Los hombres se corresponden con la realidad sólo cuando ésta los atañe. Por eso el extravagante deambula a solas.



Pero la extravagancia de Molinier es impensable en un presente que se siente facultado para denegar el arte a los que no acreditan una visible solidaridad con lo que se ha establecido como aceptable. El extravagante es un obcecado del juego (a veces doloroso, a veces lúdico). Y hoy jugar (en su pleno sentido) es una acción degradada, casi una práctica denunciable. Jugar no es un verbo seguro.

Desliguemos la extravagancia de su impresión clínica. No se trata de eso. No hablamos de la anormalidad patológica, ni de la psicopatología, ni de un signo absurdo más allá de lo razonable. Aquí importa esa condición sin necesidad de diagnóstico que desarrolla actitudes determinantes ajenas a los mandamientos de los demás. Un extravagante no es un productor de rareza, sino que está más cerca del pronunciamiento de un discurso (estético, ético, vital o creativo) que no encubre ni alisa enfermedad alguna. Lo suyo es darle valor a lo que otros rechazan. El director alemán Veit Helmer hace películas que remiten con fuerza a un mundo propio. ***Tuvalu,*** por ejemplo. En ella desaparece la realidad porque está superada, y eso ya lo dota de un claro afán cercano a lo que algunos denominan extravagancia. Pero no es así exactamente, aunque lo sea en un momento como éste. Helmer tan sólo rebasa la normalidad del cine de siempre para hacer otro cine de siempre. Es decir: transforma, pero no predica. Emociona sin vocación de impostar. Si nos parece original no es por su deseo de serlo, sino por la irremediable necesidad de narrar de ese modo, afianzando la naturaleza rara de sus dominios. ¿Un extravagante? Quizá no para algunos de nosotros... Pero de algún modo, sí.

El dandi no necesita hacerse entender. El extravagante no sabe hacerse entender.

La extravagancia tiene algo de creación huérfana que pone al extravagante en la difícil situación de ser una criatura casi prohibida. Se habla de él o de ella como de alguien aislado. Como de un incorrecto. Tan sólo porque no urbaniza su existencia dentro de la norma. La vida de Robert Walser (tan intensa en su falta de aventura) lo sitúa como un "romántico extravagante", ajeno a todas las convenciones. Vivió deambulando durante tres décadas, y de un modo incontrolable, por los alrededores del sanatorio de Herisau. Un fascinante escritor civilizado, silencioso, huidizo, en proceso de desintegración constante y obsesionado con las huellas de sus pisadas sobre la nieve. Era el dios de su propia clandestinidad extravagante. Y para darle la espalda al mundo se resignó a vivir en un manicomio buscando la locura que aparentemente no quiso darle el cielo. La suya es una extravagancia poderosísima. Y en su afán de invisibilidad, profundamente enfática. Le diagnosticaron varios trastornos cuando lo suyo sólo fue una elección. Ni si quiera un disparate: tan sólo un andar a solas, irreprimible.

El fin de la extravagancia es esto: un esfuerzo desesperado por confiscar la fuerza (muda o sonora, da igual) de las naturalezas que no le han encontrado la postura a ningún reglamento. El extravagante no sabe de su valentía, aunque quizá la intuye. Su expedición por el otro lado de la norma nada tiene que ver con la fabulosa sastrería del dandi, sino con un extraño destino que empuja hacia la irrealidad. No procede del orden vigente, sino del caos rítmico que genera una afinidad por lo inexplorado. Pienso en alguien raro. Pienso en Michel Houellebecq y ese impar sentido de su escritura, donde está de pleno el reconocimiento de la riqueza objetiva del mundo desde el desafecto a los protocolos del mismo mundo. Houellebecq es un extravagante en días sin extravagancia. De ahí que la raíz de su conflicto sea aún más potente.

Su puesta en escena es un estudiado alarde de feísmo. Un alegato del rechazo. El de un tipo que no absuelve a nadie y no aspira a cumplir el encargo vitalicio de ser un ciudadano útil. Su extravagancia, como la de casi todos ellos, nace de la insatisfacción pero no asume la desesperación de los culpables. "Yo quiero mostrar una visión del mundo donde sobresalga el gozo de contemplarlo. Soy un romántico. Eso es lo que soy. Pero nadie parece darse cuenta. La gente no soporta un discurso honesto. Y te hacen pagar un precio muy alto por ello. Pero el escritor aún posee el derecho a pensar, no como los actores u otra gente de la cultura. La literatura dice las verdades que ya no se pueden escuchar en ningún otro lugar... Y a eso lo llaman extravagancia. El problema es que el hombre actual es un adolescente disminuido. Ése es el espíritu de nuestra época." Hay en esta idea algo de estremecimiento o de escarnio. Y delata una procedencia clara: la intensa contemplación que Michel Houellebecq ejerce sobre el presente y la consolidación de un rechazo que no nace del escepticismo, sino del asco. De la implicación que exige el asco a partir de la superación del sentido de comunidad. La extravagancia

del escritor francés no está en el desafío de su puesta en escena, sino en la confirmación del desapego que hay en su obra. Una escritura ondulante que propone una luminosa intervención en la realidad para dejarla en evidencia. No es un movimiento espontáneo, sino el sedimento de una personalidad bien acuñada en lo diferente y que se siente violentada por el ejercicio mismo de su extravagancia. De su irreprimible necesidad de arder en todas direcciones. El extravagante, en este sentido, no pide jamás permiso ni requiere complicidad o aceptación. Actúa con la certeza de saber que es un cielo extraño, que su deslumbrante desorden no es puramente terrestre y que se articula según leyes distintas de las habituales. Michel Houllebecq ha logrado que su escritura tenga 'validez oficial', pero su forma de entrar en acción es denunciando que el peligro siempre cambia de rumbo. El peligro que genera la moral dominante. El peligro que establece la normalidad. El peligro que alimenta ciertas formas de pensar expandidas desde el poder de las instituciones. Houellebecq es un extravagante dotado para el éxito por la necesidad que tiene la sociedad de ser abordada y 'señalada' sin daño desde el centro mismo de sus bagatelas privadas.

El extravagante es un ariete útil para acelerar la laicización de la vida política y social desde ese último reducto de lo sagrado, que es el arte. La extravagancia quiere ser el precio ruinoso del mercado de lo sintético.

Leopoldo María Panero estaba del lado del malditismo a la manera de Antonin Artaud o del encampanado Pierre Drieu La Rochelle (antisemita deplorable). Pero Leopoldo María Panero tuvo en su misma extravagancia la parte más luminosa de su cuadro clínico. No ya por el personaje público curtido en las televisiones y con una leyenda expansiva más allá de su muerte, sino por la intimidad del poeta cuya timidez le obligaba a establecer una relación 'sin fundamento' con el resto del mundo. La suya es una de las extravagancias más torturadas porque sí viene del centro de un sistema psíquico devastado. Panero escribía con los nervios y a esa escritura le debía el escaso bálsamo que obtuvo en vida. La formulación de su extravagancia tiene algo de vocación y de efecto secundario al mismo tiempo. Era un enfermo, pero probablemente fue un enfermo mental inducido. De joven, en los días de ***El desencanto,*** el excelente documental de Jaime Chávarri sobre la familia Panero estrenado en 1976, no era el loco el que hablaba sino el extravagante. Aquel que se ha planteado, contradictoriamente y de la manera más tajante, su forma de asentarse en la realidad como un lobo que encuentra sabroso cualquier corazón titubeante. Es aquel Leopoldo María el que manifiesta una extravagancia muy ajustada a una cierta posmodernidad urbana y en los márgenes de la locura halla la lucidez necesaria para lanzar esas preguntas que sólo pueden quedar abiertas. En lo mejor de su abundante poesía, dejó las huellas de una iluminación donde se cuestiona a sí mismo, abriendo sin estorbos su intemperie, su miedo, su soledad, el oro por dentro de una voluntad esteparia que está y no está del todo en el sitio incorrecto de la locura. "Yo creo que he sido el chivo expiatorio de mi familia. Me he convertido en el símbolo de todo lo que más detestaban. La locura, la sinrazón o la desviación de la norma no se deducen en la palabra sino en el gesto. Y como a nivel de gesto he sido más desrazonado que ellos, pues han aprovechado eso para convertirme en su chivo expiatorio. Pero a nivel de pensamiento más me vale callarme."

Leopoldo María Panero es un extravagante que se mantiene en un estado continuado de ausencia, pues se sitúa al margen de la mendacidad de los acontecimientos sociales por su condición de trastornado. Pero su extravagancia está en la supervivencia dentro de una sociedad que considera la alteración psíquica como un destino carente de fundamento. Es, pues, extravagante por resistente y por la obligación de situarse fuera del "gusto municipal de la mayoría".

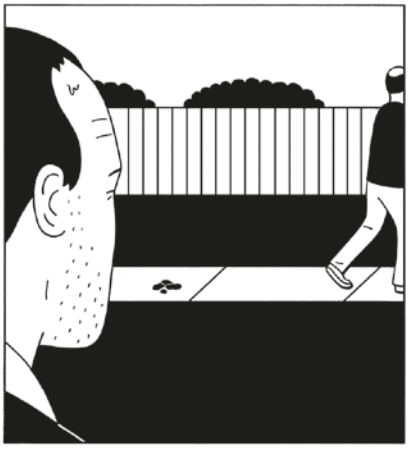
Adolfo Arrieta vive de lo imposible, fiel a esa nítida radicalidad de los perdedores que saben ser pobres como sabrían ser potentados. Es una cuestión de elegancia y autenticidad la de saber sobrevolar cualquier riesgo. La fortuna de este hombre es la fértil libertad que ha cultivado y esa extravagancia mundana y sutil que lo convierte casi en un aforismo para la minoría. En *Autobiografía del fracaso,* Luis Antonio de Villena traza el mejor perfil del artista: "Udolfi tiene una memoria transgresiva, como si —muy al final— la vida sólo fuera mente. Sabe que el ideal no está en ser cosmopolita, sino siempre extranjero". Y da igual ya en París que en Madrid. "Para mí, España es una ilusión, una ilusión embustera. Una invención de los medios. No ha habido ninguna superación, ningún milagro. Es una mierda invivible para cualquiera que quiera hacer arte", le dijo en una entrevista a Filippo Lubrano. Su cine es extravagante porque habla del abismo de nosotros mismos. Porque es anticomercial. Porque saca la lengua a los bienpensantes desde una cámara de cine, que es su juguete preferido. Comenzó a filmar cosas raras a mediados de los años 60. Entonces abandonó la pintura y se echó a los rollos de 16 milímetros. Su primer artefacto audiovisual fue *El crimen de la pirindola* (1965). Y *Cahiers du Cinéma,* la más pedante y (entonces) vaticana publicación cinéfila, se descolgó afirmando que era "el acta de nacimiento de un nuevo cine libre en España". Luego llegaron otras piezas como *Imitación del ángel* (1966), *Le jouet criminel* (1969), *Las intrigas de Sylvia Couski* (1974), *Tam Tam* (1976), *Delirios de amor* (1989), *Merlín* (1990) y la última de la que sé hasta ahora, *Vacanza permanente* (2006). Hay en ellas algo que franquea las escotillas de la lógica, como si Arrieta se liberara de la realidad para llegar más al fondo de algún sueño. Un sueño donde habitan unicornios y travestís, hombres rana y presagios de locura, de gracia y de sanísima extrañeza. Su extravagancia no es un velo, sino la más extraordinaria de las formas de estancia en la vida.

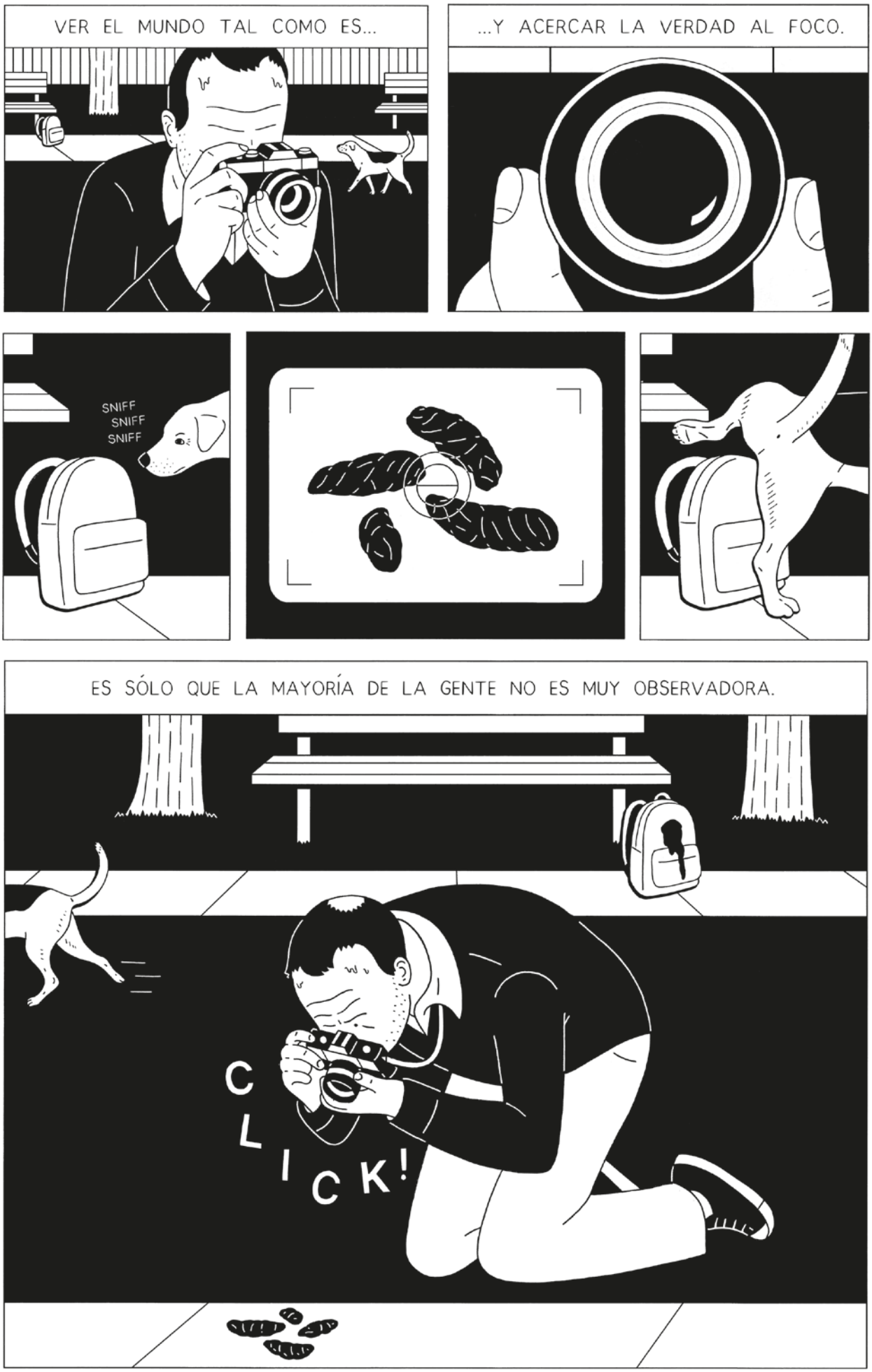
El fin de la extravagancia es un acontecimiento inquietante por lo que tiene de laminación de la diferencia. Por lo que estigmatiza al distinto. Por la voluntad de desactivar el contraste y borrar la contradicción, la duda y todo aquello que no se puede controlar, que es en esencia otra forma de diálogo con el mundo y una riqueza más de lo imprevisto. La extravagancia es una afirmación y no disimula. No sabe hacerlo. Es un abismo detrás de una apariencia frágil desde donde se han levantado fabulosos mundos. Pero todo eso está siendo amenazado y deforestado como una selva que estorba. El extravagante auténtico es un hombre en incesante estado de emergencia, condenado al desplazamiento para hacer sitio a un sucedáneo inofensivo: el espectáculo, la ovación, el orden, lo anestésico. Y es que todo poder enloquece ante lo extravagante igual que enferma ante la risa.

Antonio Lucas nació en Madrid en 1975. Es redactor de cultura y articulista del diario *El Mundo*, así como colaborador de Radio Nacional de España. Su último libro de poemas, publicado en la editorial Visor en 2014, *Los desengaños*, recibió el Premio Loewe de Poesía.

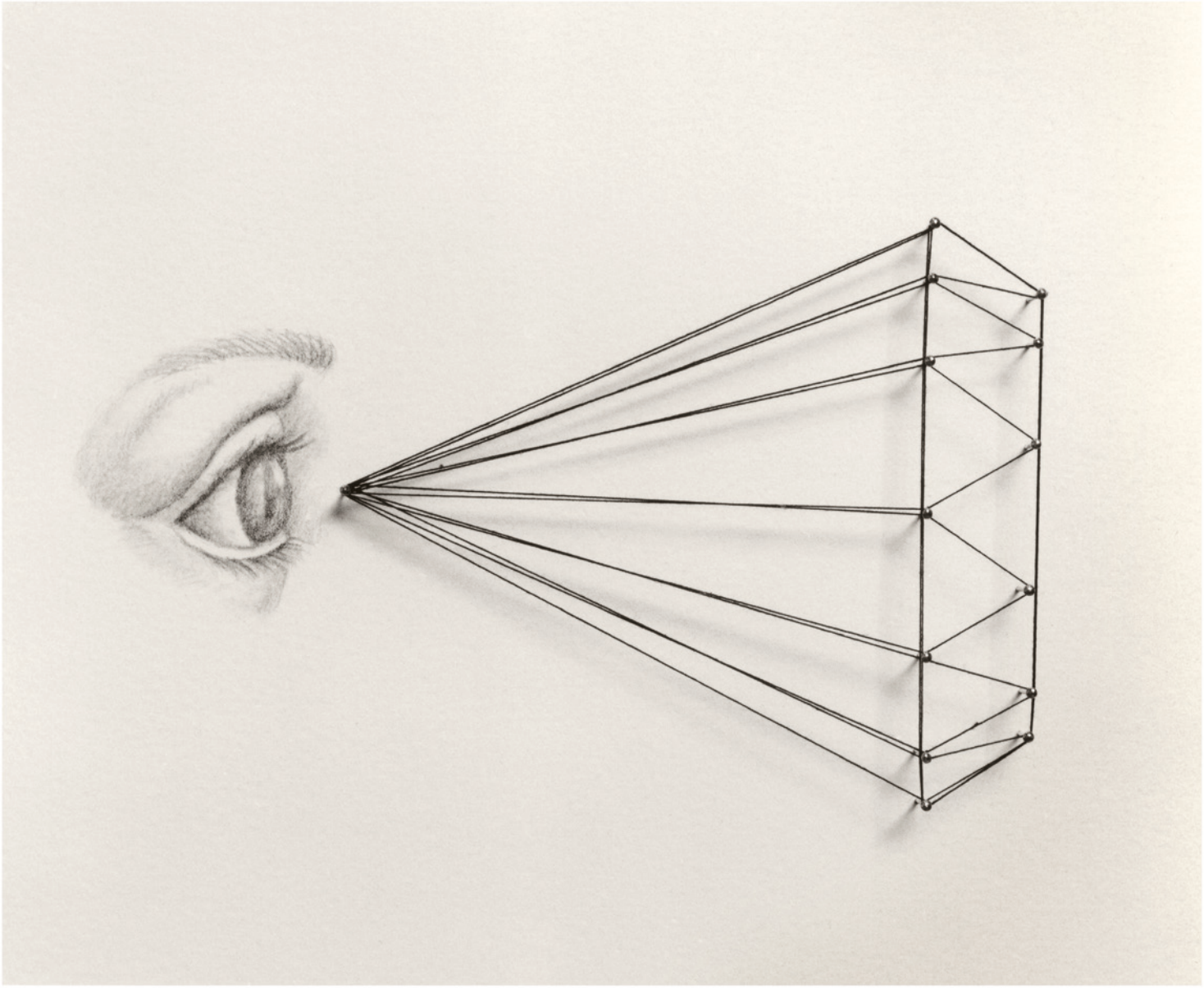
FOTÓGRAFO DE MIERDA

por Robert Sergel




VER EL MUNDO TAL COMO ES...
...Y ACERCAR LA VERDAD AL FOCO.
SNIFF
SNIFF
SNIFF
ES SÓLO QUE LA MAYORÍA DE LA GENTE NO ES MUY OBSERVADORA.
CLICK!

LA VIDA



IRÓNICA

Manuel Arias Maldonado

© Chema Madoz, VEGAP, Madrid, 2011

He visto a los mejores cerebros de mi generación destruidos por la ironía, saciados, flemáticos, vestidos: así podría comenzar una versión de *Aullido,* el poema de Allen Ginsberg, adaptado a la era del ***hipster.*** De acuerdo con el sentido original del término, de hecho, el propio poeta ***beat*** era un ***hipster,*** como lo eran los demás miembros de su famosa generación y otros protagonistas de la subcultura norteamericana de los años 40 y 50, con los renovadores del jazz —de Charlie Parker a Thelonious Monk— a la cabeza. Es en el ensayo de Norman Mailer *The White Negro,* publicado en 1956, cuyo subtítulo reza *Reflexiones superficiales sobre el hipster,* cuando se canoniza el término. Aquel ***hipster,*** ciertamente, no parece el nuestro: hemos pasado del momento clásico a la fase rococó. Y la diferencia que media entre ambos es, precisamente, la ironía; por defecto y por exceso.

En ese sentido, si alguna virtud ha tenido el quizá declinante reinado del ***hipster*** es la de recordarnos el papel central que la ironía juega en la cultura de las sociedades desarrolladas. Si su declive se confirma, será el fin de esta particular criatura, pero difícilmente el de la ironía misma. Y así debe ser. Para empezar, porque la ironía es ya una condición de la especie, antes que una patología transitoria; para terminar, porque hay que preservar su función, defendiéndola de sus críticos tanto como de sus entusiastas.

Es Christy Walpole quien más certeramente ha denunciado al ***hipster*** como arquetipo de una época que ha hecho de la ironía su fundamento. A su juicio, la ironía es la forma más extrema de autodefensa, porque nos protege de la crítica que los demás puedan hacer sobre nuestras decisiones vitales, morales o estéticas. Nuestra conducta ya no está gobernada por la sutileza, la finura, la gracia; ahora, denuncia Walpole, dominan la introspección y el narcisismo. ¡Mirad los arlequines! Aunque la ironía ha servido, a lo largo de la historia, para aliviar retóricamente tensiones sociales no resueltas, nosotros los contemporáneos hemos dejado que la ironía desborde el terreno del discurso e inunde la vida misma: para arruinarla.

Esta tendencia se habría visto reforzada por las nuevas tecnologías de la información, que, con las redes sociales a la cabeza, se han convertido en un medio privilegiado para la canalización de nuestras energías irónicas (cuyo exacto reverso, dicho sea de paso, es el embrutecimiento de la disputa política digital). Hay en las redes sociales un ***desdoblamiento*** del sujeto —entre su yo auténtico y su yo sublimado, entre su realidad y la escenificación de su realidad— que funciona por sí mismo como un mecanismo de ironización. A ello se suma un contenido que, especialmente, en Twitter, abunda en sarcasmos. Y, para dar la razón a Walpole, tiene lugar asimismo una bagatelización del activismo que demuestra cómo la distancia (respecto del objeto político o moral) produce desapego (falta de seriedad en el compromiso): el ***slacktivism*** que se resume en el doble clic solidario de coste cero.

Sea como fuere, la cualidad destructiva de la ironía residiría sobre todo en su capacidad para inducir un descreimiento cínico que impide no ya tomarse las cosas en serio, sino incluso experimentar emociones verdaderas: aquellas catalogadas como tales dentro del canon humanista tradicional. David Foster Wallace, incluido habitualmente dentro del difuso movimiento de la Nueva Sinceridad (donde también figuraría la cantante Chan Marshall y alguna otra banda pop de efímera relevancia), fue un agudo crítico de la ironía antes de malograrse mediante el acto más literal posible: el suicidio. También para Wallace la ironía ha pasado de liberarnos a tiranizarnos, instilando en nosotros un miedo atroz a parecer sentimentales o melodramáticos, como si viéramos en esas viejas emociones una capacidad manipuladora de la que estaría exenta la ironía. Ante la seriedad, nos ponemos nerviosos y hacemos una broma: frente a ***Salvar al soldado Ryan*** oponemos ***Malditos bastardos.*** Pero en las viejas verdades predicadas por nuestros padres había, insiste Wallace, algo importante: un alimento espiritual que los juegos posmodernos —desprestigiada toda noción de verdad— serían incapaces de proporcionar.

O sea, que la ironía también manipula; sólo que a su manera. Y la principal víctima son sus propios practicantes. Hermann Schmitz, en su intento por dar forma a una nueva fenomenología, ha apuntado hacia la ironía habitual como una discapacidad. Se trata de una tara que priva al irónico de la posibilidad de abrirse a situaciones comunes, de las que no puede participar por un imperativo estético. El filósofo alemán sitúa el origen de este mal en la ironía romántica, definida como la capacidad del sujeto para tomar distancia y adoptar cualquier punto de vista sin abrazar ninguno. Su cualidad inicialmente activa contrasta con la actitud ***cool*** del ironista posmoderno, que, añadimos nosotros, ha hecho de la toma de distancia su posición inamovible. La consecuencia no es otra que una generalizada parálisis emocional.

En este sentido, Eva Illouz ha estudiado los efectos de la ironía sobre las relaciones sentimentales, sugiriendo que el amor moderno se ha convertido en el lugar privilegiado para el despliegue del tropo irónico. Dado que la ironía no puede tomarse en serio las aspiraciones a la totalidad y la eternidad características del amor romántico, trabaja para socavarlo mediante su transformación en una experiencia reflexiva y aligerada: Woody Allen urgiendo a Diane Keaton a darse el primer beso al comienzo de su cita en *Annie Hall,* para así no estar nerviosos el resto de la velada. David Halperin, citado por Illouz, abunda en la idea de que la ironía puede verse como una tara:

"Algunas experiencias son incompatibles con la ironía. Para poder tenerlas, es necesario desterrarla. Por contra, la llegada de la ironía marca el final de la experiencia, o su disminución. Lo opuesto a la ironía es la intensidad. En momentos de emoción intensa, abrumadora, tenemos poca conciencia del contexto y sólo podemos prestar atención a un conjunto de significados. En ese estado, nos volvemos literales; sólo podemos experimentar una sola cosa".

Esta incapacitación fue tempranamente señalada por Auden en 1945, en un poema que es a su vez un comentario a la ***Tempestad*** de Shakespeare: "¿Puedo aprender a sufrir / sin decir algo irónico o divertido / sobre el sufrimiento?". La vida irónica carecería así de emociones genuinas; estaríamos atrapados en un Marienbad de las meta-emociones: evaluar lo que sentimos al tiempo que lo sentimos. ¡Sin salida!

Naturalmente, la preocupación por los efectos desestabilizadores de la ironía es tan vieja como la propia existencia de comunidades políticas autoconscientes. Iris Murdoch nos recuerda que Platón, tras expulsar a los poetas dramáticos de su ***República,*** recomienda contentarse con los escritores austeros, capaces de imitar el habla del hombre corriente, siendo toda burla un sinónimo de falsedad. Su coda parece escrita en relación a ese monstruo disolvente que es internet, plagado de enjambres irónicos:

"Platón tiene razón en general sobre el efecto embrutecedor y vulgar de una atmósfera donde todo puede ser ridiculizado. Así que merece la pena preguntarse: ¿de qué puedo reírme, incluso en la privacidad de mi interior?".

De absolutamente todo, parece responderle, décadas más tarde, ese prodigioso ironista que es Thomas Pynchon; incluso del terrorismo. En su última novela, el autor neoyorquino pone en boca de uno

de sus personajes la siguiente meditación sobre el efecto del atentado contra las Torres Gemelas:

"la ironía, entendida como un elemento clave del humor gay y popular en los noventa, se habría convertido en otra víctima colateral del 11-S, porque, de alguna manera, no evitó la tragedia. 'Como si, en cierta forma, la ironía', resume a Maxine, 'practicada por una quinta columna afeminada, hubiese en realidad provocado los sucesos del 11-S, al mantener el país en un estado de insuficiente seriedad —debilitando su sentido de la 'realidad'. De modo que toda clase de fantasía —olvida por un momento el estado de autoengaño en que se halla ahora el país— debe sufrir también. Ahora todo tiene que ser literal".

Ya que las desgracias desironizan; a la fuerza. No obstante, viene a decirnos Pynchon, incluso en circunstancias excepcionales hay que mantener el sentido de la ironía, porque ésta es emancipadora en la misma medida en que su antónimo —la literalidad— es opresora. Desde esta perspectiva, la ironía es un lujo civilizatorio, un efecto natural del refinamiento progresivo de la cultura. Es, también, un rasgo de la sociedad liberal, que crea el marco de pluralismo y tolerancia donde la ironía florece de forma natural: mediante el roce entre concepciones distintas del bien. No estamos solos, ni llevamos razón. Y si la tolerancia supone la aceptación superficial de esa pluralidad, la ironía es su asimilación profunda: una suave depreciación del valor absoluto de nuestras creencias.

De ahí que el ironista sea el ciudadano ideal de la sociedad posmetafísica, como sugirió con brillantez Richard Rorty. Para el filósofo norteamericano, un ironista es alguien que ha comprendido que su "vocabulario final" —el conjunto de palabras que empleamos para justificar nuestras acciones y creencias— no es más *verdadero* que el vocabulario final empleado por otras personas, porque ninguno de ellos está más cerca de la 'realidad' que el otro. Lo contrario del ironista es el defensor del "sentido común", que cree que su vocabulario es el adecuado para juzgar las acciones y creencias de quienes exhiben vocabularios alternativos: toma literalmente *su* lenguaje como *el* lenguaje por excelencia. Pero no hay tal. Más que el resultado de una comprensión literal del significado real de las cosas, de hecho, el progreso consiste en el empleo de metáforas —ironías— cada vez más útiles.

Involuntariamente, tratando de ilustrar la inoperatividad política del *hipster,* la propia Christy Walpole confirma la hiperactividad política de su antagonista, el portavoz del sentido común: "Los fundamentalistas nunca son ironistas; los dictadores nunca son ironistas; quienes sacuden el panorama político, sea cual sea el lado que escojan, nunca son ironistas". Bien podría deducirse de aquí, entonces, que el ironista es quien respeta la autonomía de los demás y no desea ejercer poder o influencia directa sobre ellos. ¡Benditos sean!

Sin embargo, no por ello deja la ironía de plantear un serio problema político. ¿Cómo defender, con la severidad en ocasiones necesaria, principios que entendemos como contingentes? Dicho en otras palabras, ¿quién va a morir a las playas de Normandía en nombre de un ideal en que no acaba de creer? Si ninguna posición es privilegiada, apunta el escritor británico Edward Docx, un posmodernismo agresivo termina por ser indistinguible en el mundo real —fuera de la esfera celeste del discurso— de un conservadurismo abúlico. Y el resultado, *pace* Pynchon, sería una sociedad carente de todo vigor cívico, una Roma decadente donde gobiernan los caballos y el estruendo de las orgías parece un llamamiento a los bárbaros.

Mientras los esperamos, asistimos a periódicas críticas a la ironía que son, también, reivindicaciones de la autenticidad. Fundamentalismos religiosos, dogmas ecologistas, asamblearismos urbanos: espacios donde la ironía no tiene lugar. Incluso, en el terreno indumentario, se ha propuesto abandonar el barroquismo *hipster* en beneficio del aspecto sencillo y desarreglado del *normcore.* La crisis ha redoblado esta demanda de autenticidad, dando al artificio esteticista un aire de descarada inmoralidad. ¡Que coman pasteles!

Sucede que la autenticidad es un ideal nostálgico, no una norma que pueda ya ponerse directamente en práctica. ¿O es más auténtico quien se retira a una cabaña sin agua corriente? Dado que no podemos volver al Jardín del Edén, no queramos: limitémonos a jugar con su recuerdo. Y defendamos, mientras tanto, un sistema social que nos *permite* practicar públicamente la ironía. He ahí un ideal político que incluso el ironista más recalcitrante puede suscribir.

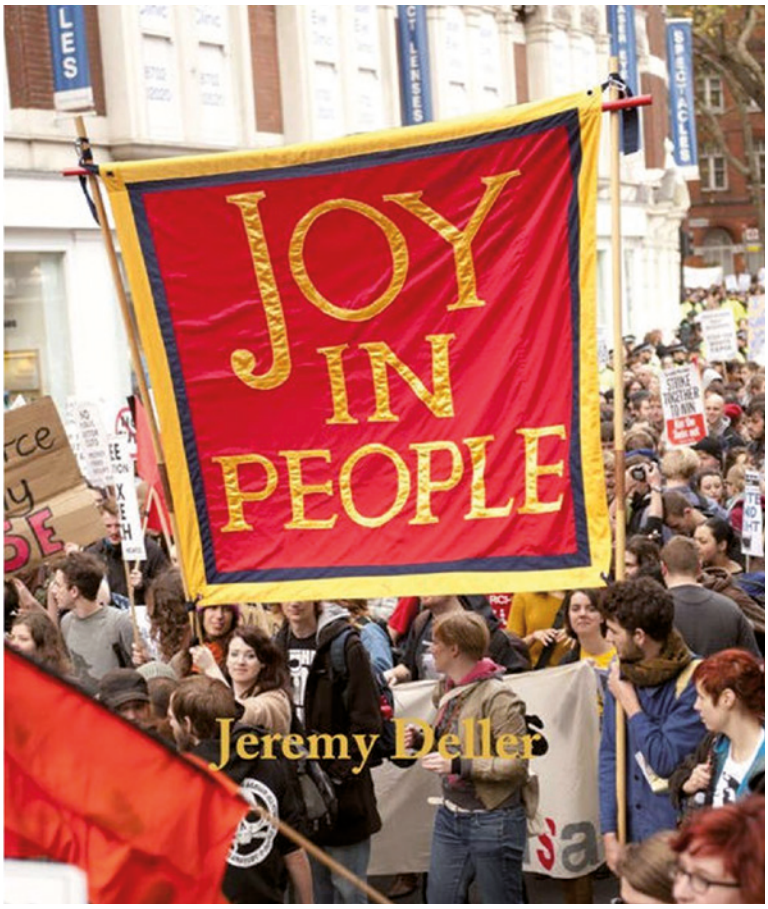
Pero hay algo más. Si bien se mira, la gran virtud de la ironía es que nos dota de un lenguaje con el que podemos manejarnos en la profunda ambivalencia de las sociedades complejas: allí donde nada es solamente lo que parece. Nos movemos entre los legados racionalista y romántico, disfrutamos de un bienestar material que no colma nuestros anhelos de felicidad, disfrutamos del individualismo liberal pero añoramos a ratos la epifanía comunitaria rousseaniana, demandamos soluciones políticas a sabiendas de que la política está aquejada de una cierta impotencia constitutiva y no pocas impotencias sobrevenidas, vivimos desgarrados entre las raíces aéreas del cosmopolitismo y las más hondas del localismo... Sólo mediante el uso de la ironía podemos tomar distancia y comprender que esas contradicciones nunca van a resolverse. Tal como señala Vladimir Jankelevitch en su estudio sobre el tema, la ironía nos mantiene ágiles y vigilantes, volviendo pesado lo ligero y ligero lo ridículamente grave. Nunca la necesitamos tanto.

Esta práctica de la ironía parece lejos del *hipster,* quien no obstante, como ha sugerido Stefan Wackwitz en las páginas de *Merkur,* está inconscientemente ligado a una tradición que arranca en el Sócrates moribundo que no pierde el *cool* ante las lágrimas de sus discípulos, entronca con los estoicos y Jesucristo, se prolonga en el caballero cristiano y llega hasta el dandy. Su gran mérito residual probablemente sea la atención a los divinos detalles de la vida cotidiana, la estetización de aspectos de nuestra existencia antes entendidos como meras funciones sin brillo propio. Ahora bien, el *hipster* es solamente una de las posibilidades de la vida irónica; mal haríamos en condenarla en su conjunto por un quítame allá esas gafas de pasta. Debemos limar sus aristas más frívolas, canalizar su potencia hacia proyectos de mejoramiento individual o colectivo, incluso resistirnos a su influjo en la intimidad personal. Pero no podemos escapar de ella, porque es una *condición* más que un mero *estilo.* Hagamos, pues, por disfrutarla.

Manuel Arias Maldonado (1974) es profesor titular de Ciencia Política en la Universidad de Málaga. Ha sido Fulbright en la Universidad de Berkeley e investigador visitante en el Rachel Carson Center de Múnich. Su último libro es *Real Green* (Ashgate, 2012); ahora ultima una monografía sobre el concepto de naturaleza para la editorial Springer. Es colaborador habitual de *Revista de Libros* y *Letras Libres*, además de columnista de *El Mundo* en su edición andaluza.

Jeremy Deller. *Bless This Acid House* (2012) Pintura sobre puerta

CUANDO LOS ANDAMIOS



SE VOLVIERON PELIGROSOS*

Andrea Valdés

Como dijo Margaret Thatcher, su mayor logro no fue cambiar un partido sino dos. A raíz de su mandato se impuso un consenso demoledor en torno a la idea de que la lucha de clases ya era una cosa del pasado y de que todos debíamos aspirar a ser pequeños y grandes propietarios. Pero la crisis nos devuelve la duda: ¿Existe la clase trabajadora? Y si es así, ¿quién y cómo la representa? La próxima retrospectiva de Jeremy Deller en el Centro de Arte Dos de Mayo (*El ideal infinitamente variable de lo popular*), nos brinda la oportunidad de abordar el tema, poniéndolo en relación con el ensayo de Owen Jones sobre la emergencia de una nueva figura: los chavs.

I. TREDEGAR, 1895. SANDHURST, 2006

En un retrato tomado por William Clayton a finales del XIX, una trabajadora anónima posa ante la cámara cubierta de hollín y con la ropa hecha jirones. Sobre la cabeza lleva un sombrero con broches y plumas, como si emulara el posado del príncipe de Gales. Ciento cuarenta años más tarde, el príncipe William cambió ese sombrero por una gorra inmaculadamente blanca y un par de collares brillantes, haciéndose pasar por un "chav", que era el tema de su fiesta de disfraces. Hay algo fascinante en esta extraña simetría en la que una minera trata de rescatar la dignidad de la realeza, mientras un miembro del clan Windsor pierde la suya, haciendo el memo en una juerga de fin de curso.

La primera imagen es de una exposición de Jeremy Deller. A este artista, ganador del Premio Turner en 2004, se le asocia con frecuencia a la cultura pop. En su caso, la historia y la música sustentan una práctica llena de referencias y elementos icónicos con los que revisa procesos de identidad colectiva.

La segunda imagen la menciona el periodista Owen Jones en *Chavs: la demonización de la clase obrera*. En este notable ensayo, que ya va por su tercera edición, Jones acusa a la élite política, la prensa y programas como "Little Britain", "Wife Swap" o "Big Brother" de fabricar un falso estereotipo para justificar una sociedad cada vez más desigual, donde el fracasado lo es por elección individual y no como resultado de una nefasta gestión política. Según este argumento, los chavs corresponderían a esos jóvenes blancos que visten ropa deportiva de marca, "gastan el dinero de forma chabacana", viven en casas de protección oficial, comen pollo frito y "paren como conejos" para cobrar su prestación y no pegar ni sello. Además de irresponsables son racistas y siempre andan buscando lío, aunque sea por aburrimiento. Según Jones, el supuesto incremento de estos indeseables, sería la principal coartada de los recortes en el Estado del Bienestar y del endurecimiento del sistema penal, sobre todo desde que en verano del 2011 estallaran numerosas revueltas urbanas.

Me atrevo a sugerir que este fenómeno no es nuevo y hasta tuvo una versión castiza. En la España de la Transición, nuestros medios de comunicación proyectaron la figura del quinqui que, como el chav, fue muy popular aunque por razones distintas. Más que una caricatura hizo de catalizador de un presente desarrollista, marcado por muchos años de represión y fracturado por la bestial irrupción de las drogas, de ahí que se viviera con una mezcla de fascinación y miedo. Frente a un estado totalmente deficitario, el quinqui fue al grano y se dedicó a tirar de bolsos y atracar bancos. Para Mery Cuesta, que co-comisiarió la exposición *Quinquis de los ochenta: cine, prensa y calle*, esta imagen prototípica "surge como una náusea espontánea ante una situación netamente local, española, literaria y popularmente moldeada por la tradición picaresca, una tradición tan difícil de exportar léxica y esencialmente como el timo del tocomocho". Podría argumentarse que la traducción de la picaresca en Gran Bretaña correspondería a ese temperamento escéptico y algo individualista que suele achacarse a la cultura anglosajona, pero no sé si esto explicaría del todo la recepción del concepto "chav" como estereotipo de una clase que históricamente ha convivido con varias culturas.

En un mail le pregunto a Deller qué opina al respecto. Para él, ¿existen realmente o son una caricatura? "Yo diría que hay una parte de verdad y otra importante que responde a un gran prejuicio." De hecho, cuando los busco en sus vídeos, fotografías y catálogos no los veo. Los chavs sólo aparecen mencionados como rivales de un grupo de jóvenes a los que Deller se aproximó en la calles de Manchester, para invitarles a participar en una marcha ("Procession") en la que distintos colectivos debían caminar juntos, sujetando varias pancartas. Lo que respondería a un anhelo de hacer un arte más accesible (Deller ha insistido varias veces en esto), también podría interpretarse como una reacción crítica hacia un estado de cosas nuevo. En 1998, Tony Blair instauró las ASBOs, medidas destinadas a penalizar cualquier conducta considerada antisocial. A lo que Deller comenta, "a saber qué hay de malo en merodear por la calle, juntarse y pasar el rato hablando de música. Lo antisocial es hacer todo lo contrario".

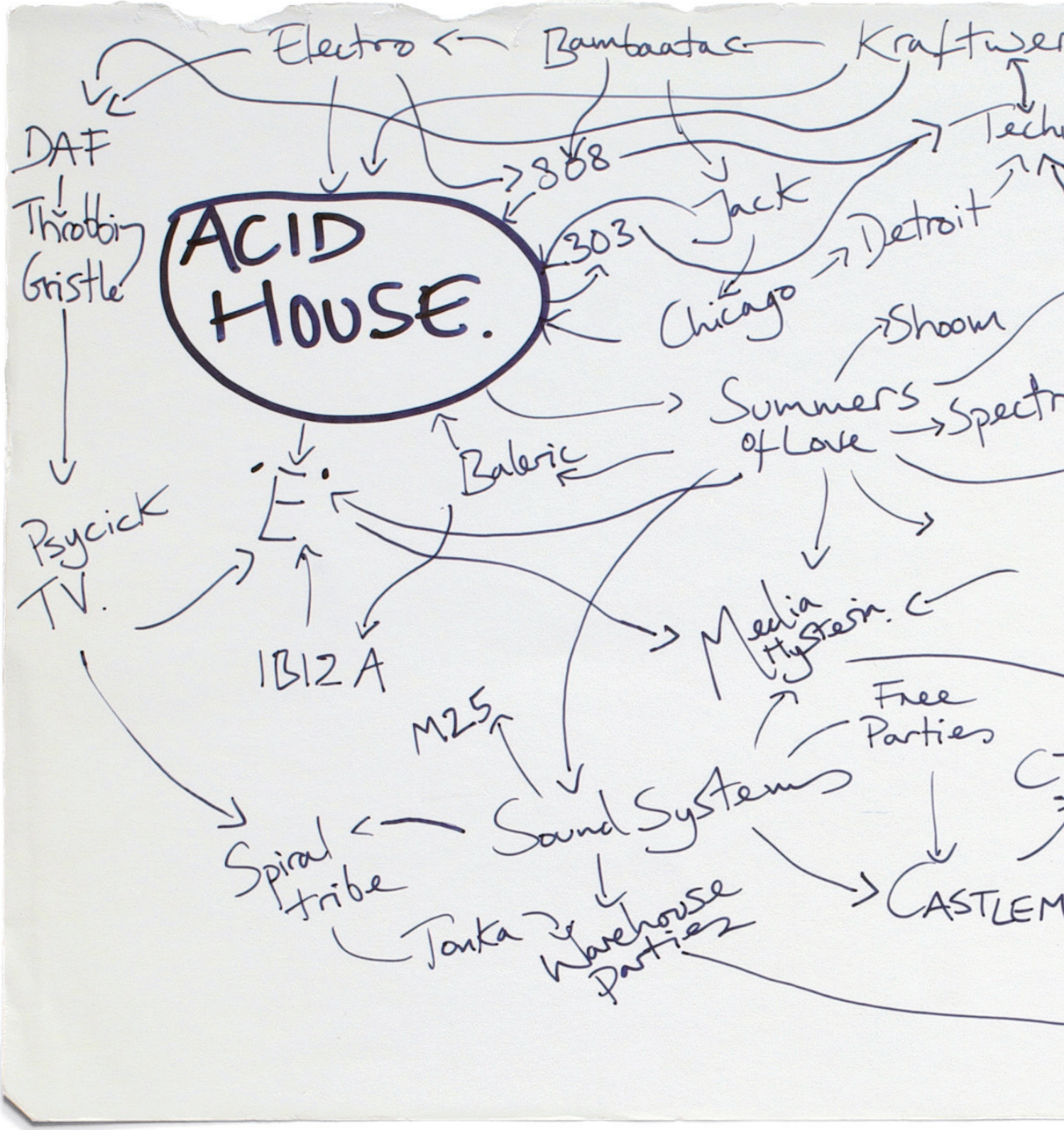
II. DE LA FÁBRICA A LAS SALAS DE CONCIERTO

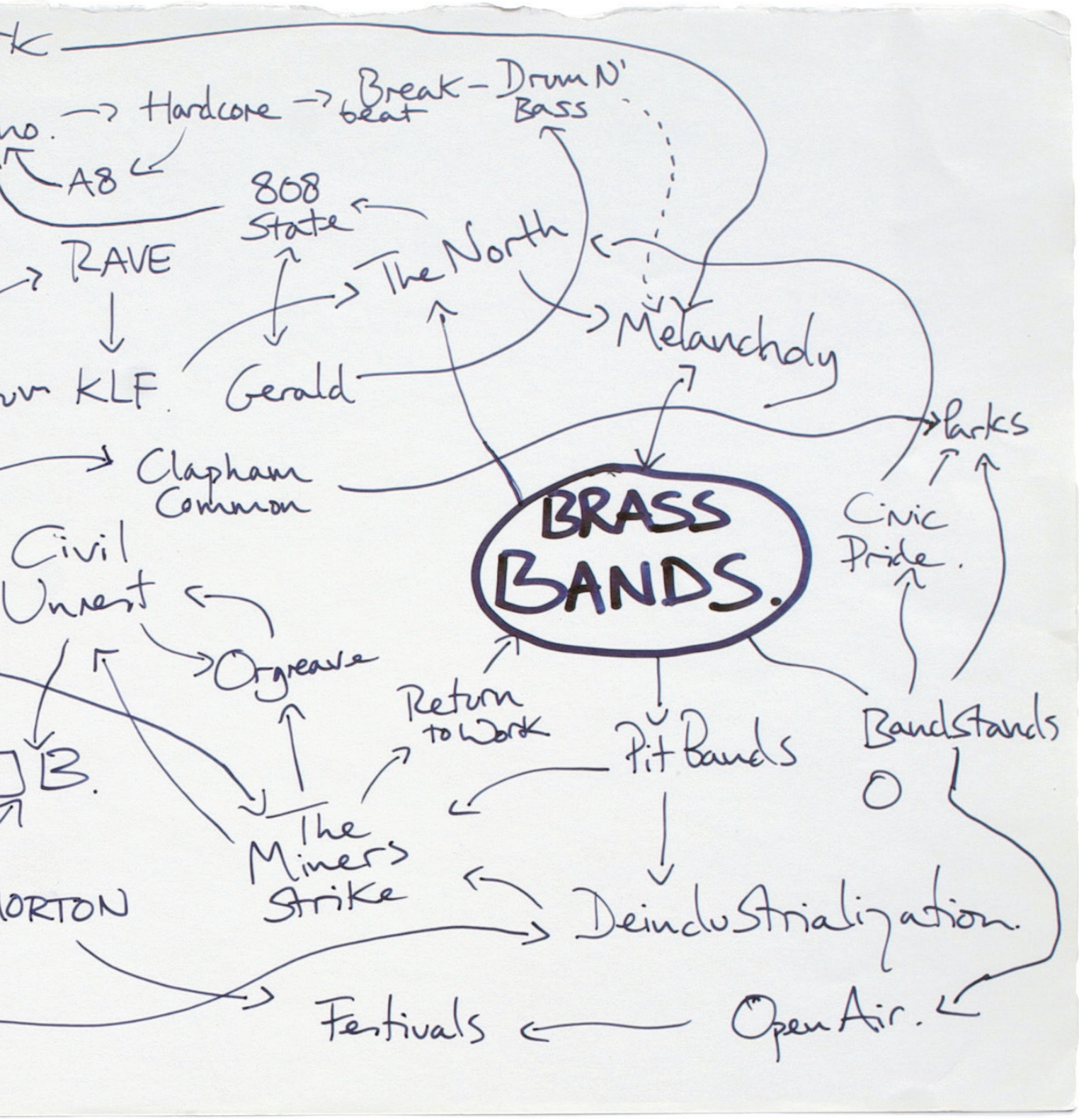
La música, de hecho, ha sido uno de los principales vehículos de socialización de la juventud británica, aunque con el auge del Britpop, a mediados de los noventa, tomase una deriva mucho más comercial y, poco después, cantantes de clase media alta como Thom Yorke (Radiohead) o Chris Martin (Coldplay) encabezasen los *charts* musicales. En este contexto los Manic Street Preachers fueron, según Deller, una excepción, tal y como plantea en *The Uses of Literacy*, donde plasma cómo sus fans interiorizan algunas de sus referencias (ya sean filosóficas, artísticas o literarias) y episodios recientes, como la tragedia del estadio de Hillsborough, en Liverpool. De ese mismo año (1997) también es *Acid Brass*, proyecto en el que vimos una banda de percusionistas vestidos con su uniforme tradicional interpretando hits de música electrónica (808 State, KLF...). Aunque suene a chiste, la fusión no es aleatoria: si las brass bands fueron formaciones muy vinculadas a la industria local de principios de siglo XX, el acid house coincide con su desmantelamiento y el inicio de la cultura club, así que lo que podrían ser dos géneros aparentemente inconexos nos dicen bastante respecto a la evolución socioeconómica de un país.

Esa evolución también queda plasmada en el árbol geneálogico del líder de los Happy Mondays (*Halleujah! Shaun Ryders family tree*) o en el mapa de la gira de Ziggy Stardust (*Bevan tried to change the nation*), que como una tela de araña se cierne sobre un presente sacudido por la crisis, los ataques del IRA y las primeras huelgas mineras. La última, de hecho, conocida como *The Battle of Orgreave*, fue un punto de inflexión en la historia reciente de Gran Bretaña. Por eso Deller la representó fielmente en un reenacment con varios actores y algunos de quienes participaron en el enfrentamiento original.

III. 1984. UNA DERROTA QUE FUERON MUCHAS

Owen Jones, que nació justo el año de esa batalla (1984), también la menciona porque, como él mismo explica, el chav "es la herencia de un fracaso" que tiene mucho que ver con la desarticulación de los sindicatos y el inicio de la desregulación financiera. En este contexto, en el que se desmanteló el grueso de la industria, Thatcher nos vino con que el obrero era un invento marxista que nos convertía en peones, cuando todos deberíamos aspirar a ser capataces de nuestro destino. El anzuelo de aquel argumento fue la Ley de Vivienda, que permitió a muchos convertirse en pequeños propietarios, reduciendo drásticamente la oferta de pisos de protección oficial e incentivando el endeudamiento privado. El resto ya


Electro
Bambaataa
Kraftwer
DAF
Throbbing Gristle
808
Jack
Tech
ACID HOUSE.
303
Chicago
Detroit
Shoom
Summers of Love
Spectr
Baleric
Psycick TV.
IBIZA
Media Hysteria
M25
Free Parties
Spiral tribe
Sound Systems
Tonka
Warehouse Parties
CASTLEM



The History of the World, 1997. Diagrama para mural

es historia... ¿o presente? Como es sabido, el debilitamiento de esta identidad colectiva llevó incluso a refundar el laborismo. La Tercera Vía confirmó el viraje de la izquierda hacia la cultura neoliberal y es lo que hoy explicaría "la casi desaparición de imágenes positivas de la clase trabajadora en los medios de comunicación, la televisión o el mundo político a favor de la grotesca caricatura chav". De hecho, el chav vendría a ser el residuo de un pasado ya clausurado.

Ni Owen Jones ni Jeremy Deller creen que esto sea así. Para ellos, la clase social sigue siendo determinante, pero en un presente donde el mercado laboral ha cambiado de naturaleza, generando nuevas segmentaciones, variables como el nivel de renta, el tipo de ocupación (cuello blanco/azul) o el estatus no sólo son imprecisas sino que entran en contradicción. Un profesor, por ejemplo, puede cobrar menos que un trabajador manual pero se atribuye un estatus superior, por no hablar del freelance.

Al intentar definir donde está la clase trabajadora hoy, uno menciona como posible indicador el grado de discrecionalidad en el puesto de trabajo, mientras que el otro se centra en su disponibilidad. La conquista del tiempo, la de las jornadas laborales y vacaciones reguladas, quedó anulada con los contratos de Cero Horas, es decir, empleos que surgen según demanda y a golpe de telefonazo. Según la Office for National Statistics, en 2013, en Gran Bretaña, más de medio millón de contratos fueron de este tipo y afectan, sobre todo, a los reponedores de grandes almacenes, a los camareros de restaurantes de comida rápida y a los teleoperadores. De hecho, estos tres trabajos son los que se citan con más frecuencia al hablar de la nueva *working class*. La pega es que no sólo corren el riesgo de ser sustituidos por máquinas (pienso en los drones de Amazon, en las dispensadoras de hamburguesas del MacDonalds o en los contestadores automáticos), es que son empleos tan volátiles que difícilmente pueden generar un sentimiento de clase, como sí hizo la industria de la manufactura.

Owen Jones insiste mucho en esta última idea, insiste tanto que una tiene la impresión de que, en su cabeza, la vieja guardia, la que nació en torno a la minería o el puerto, está algo idealizada. De hecho, puestos a ponerle pegas, también se le podría reprochar el que no haga converger la invisibilidad de la clase trabajadora con la de la mujer, cuando sus ejemplos más significativos son todos femeninos (Karen Matthews, Vicky Pollard o Jade Goody), aunque sí le dedica tinta, y acierta, a la cuestión étnica, que es una fractura "de despiste" significativa para no abordar la cuestión de clase. Finalmente, como él mismo reconoce en la tercera edición, tampoco enfatiza lo suficiente que el uso frívolo de la etiqueta *chav* refleja un proceso de degradación colectiva. Sus ejemplos suelen ser de otros periodistas o de diputados, en su mayoría de clase media, lo que distorsiona y simplifica la foto final, pues la gente humilde es la primera en usar el término para distinguirse de los demás, los parásitos.

Digamos que queriendo denunciar una situación extremadamente injusta, donde la causa se confunde con el síntoma, Jones desarma a ese sector de la sociedad que ya ha sido ninguneado. Tras convertirlo en el blanco de todas las burlas, ¿qué le queda?

IV. JOY IN PEOPLE!

Jeremy Deller, en cambio, va por otro lado. Al rastrear las huellas de este desplazamiento, el que nos lleva de una fuerza más tangible a otra más etérea o de las minas al pressing-catch y de la siderurgia al Black Metal, lo hace sin victimismos y con materiales diversos. Desde artículos viejos a grabados, cuadros famosos, portadas de disco, objetos y, sobre todo, historias personales. Nos habla de Tony Iommi, de Black Sabbath, que al perder parte de los dedos con una perforadora tuvo que destensar las cuerdas de la guitarra para adaptarla a una prótesis, lo que hace que el Heavy Metal suene hoy algo distinto. O de Adrian Street, descendiente de una familia minera que hizo carrera como luchador Glam, en lo que viene a ser una interesante recodificación de lo épico. En un poema dice: "Podría ser un tulipán, podría ser un hombre. La única manera de saberlo es agarrándome si puedes. Supón lo que quieras, pero soy un dulce travestido con la nariz rota". El gusano ¡se volvió mariposa!

Open Bedroom (1993-2012)

"Bez" y Shaun Ryder (Happy Mondays)

Y es que Deller no se centra tanto en la violencia de la que es objeto la actual clase trabajadora. Él prefiere restaurarla, incidiendo en lo que fue y rastreando de qué modo sigue siendo, a través de sus pequeñas victorias. El ejemplo más claro sería *Folk Archive*, que nació en respuesta a lo que entendían por británico los programadores de un gran chasco (el Millenium Dome). Junto a Alan Kane recogió varias muestras de arte autóctono. Al ver cascos de moto customizados, pistolas de tatuar hechas de un modo precario, motivos flora-

Foto de Anni Bould (camerasgotobagoo)

I love Melancholy (1993-94)

les, vídeos sobre concursos de muecas, pasteles o calzones bordados metidos en el interior de un museo, el debate estuvo servido. En su opinión, "el folk nunca ha estado muy valorado en Gran Bretaña, lo que tiene que ver con cómo se industrializó el país. Sucedió tan rápido que ahora tenemos una relación extraña con nuestras raíces".

En 2013, Deller fue el artista elegido para dar la cara por Gran Bretaña en la Bienal de Venecia. En esta ocasión (*English Magic*) organizó una muestra atravesada por diferentes ejes espacio-temporales y aunque se refirió a la clase trabajadora, es sintomático que no la mostrara en el presente. Más bien convocó a sus fantasmas (me refiero al socialista William Morris, fundador del Arts & Crafts) y la proyectó hacia el futuro como una presencia o una fuerza profética que, aunque difícil de materializar, se resiste a morir del todo. Cuando le pregunto si cree que la historia se repite, me parafrasea a Marx: "Se repite, primero como tragedia y luego como obra de arte conceptual". Bromas aparte, Deller se cura de hacer grandes declaraciones, porque como artista sabe que habla desde un lugar delicado, lo que nos lleva al último apartado de este artículo.

V. ROMPER CONSENSOS

A finales de los noventa, la burbuja de los *Young British Artists* hizo de Tracey Emin, Damien Hirst o Tacita Dean lo que son ahora: firmas cotizadas. Como Deller no sabía dibujar, ni modelar, ni nada de lo que se enseña en Goldsmith, decidió que no tenía por qué "producir cosas". A él le bastaba con coordinar a varios agentes (músicos, arqueólogos, prisioneros de guerra, fans) para, colectivamente, sacar algo del material reunido. Esta práctica, que él llamó "surrealismo social", recuerda a la que describe Boris Groys.

En *Sobre lo nuevo* dice: "La crítica posmoderna a la noción de progreso o a las utopías de la modernidad se convierte en irrelevante cuando ya no se piensa en la innovación artística en términos de linealidad temporal, sino como la relación espacial entre el museo y su exterior. Lo nuevo no emerge como una promesa de un *telos* histórico escondido. La producción de lo nuevo es meramente un desplazamiento de los límites entre los elementos coleccionados en el museo y los objetos profanos que quedan fuera de la colección, lo que principalmente es una operación física, material: algunos objetos entran en el sistema museístico, mientras que otros son rechazados y acaban, digamos, en un cubo de basura".

Dicho esto, la necesidad de registrar sus acciones, ya sea con murales, pósters o vídeos, obedece en Deller a intereses contradictorios. Por un lado le permite acceder al mercado del arte, al exponerlas como piezas, y por el otro documentar aquello que la clase trabajadora defiende como propio y le es continuamente saboteado. Cuando le pregunto al respecto, él asume esta paradoja con bastante naturalidad.

Pudiendo ser antropólogo o historiador, ¿por qué no artista? Igual pensó que con mucha suerte no sólo podría ganarse la vida, sino activar un relato problemático y hacerlo simbólicamente relevante, en contraposición a lo que sucedió entonces, cuando el consenso político aniquiló toda posibilidad de debate e Inglaterra se volvió amnésica o ciega. Hoy esa ceguera parece compartida y aunque todavía sigamos sin verlo claro, en sus manos, este relato, el de las clases más populares, nos remite a algo heterogéneo, tan accesible como extraño y no del todo derrotado. Es decir, a algo por lo que aún merece la pena luchar. Es importante estar cabreados, positivamente cabreados y no resignarse a acabar en una vitrina, que es el riesgo que asume él cuando dice: "I don't make things, I make things happen". Su reto está en no perder esto de vista y trabajar siempre con presupuestos razonables para no ser un cínico, que es lo último que necesitamos.

Andrea Valdés (Barcelona, 1979) es autora de una obra de teatro (*Astronaut*, Theatre O). Colabora con frecuencia en exposiciones y proyectos de artista y ha publicado en *La Vanguardia*, *Cinemanía* y *Les Inrockuptibles*.

*El título es un guiño a *Brian Dead* de los Happy Mondays, cuyo verso "You're rendering that scaffolding dangerous" fue convertido en banderola a petición de un grupo de jóvenes que colaboraron con Deller.

LA BOHEMIA EN EL CAPITALISMO

Javier Aquilué

En una de sus cartas a Theo, Vincent Van Gogh trata de explicar su rol productivo en la sociedad. Se define como un "holgazán a pesar suyo, que vive interiormente corroído por un gran deseo de acción, y que si no hace nada es porque está imposibilitado para hacerlo, porque se encuentra como prisionero de algo, porque no tiene lo que necesitaría para ser productivo, porque la fatalidad de las circunstancias lo ha reducido a este punto".

El pintor se sabe productivo porque "lo siente en su interior", pero no encuentra el modo de canalizar su potencial a través de una tarea que lo materialice, a la par que revierta en un provecho público y se halle socialmente integrada. Un posicionamiento que puede resultar extrañamente familiar en la actualidad, y tras el que se intuye una tipología de aberración de la personalidad en la Modernidad, que se da en el choque entre las expectativas expresivas del sujeto y los mecanismos culturales que regularán su actividad constriñéndola en roles y patrones de comportamiento predispuestos. ¿Cuál es el germen de este descontento, y cómo ha discurrido su camino en la sociedad desde Van Gogh hasta nosotros?

Los principios de organización social propios del liberalismo burgués se asentaron en las sociedades occidentales desde finales del siglo XVIII, potenciando el modelo del ciudadano libre, del individuo como dueño de sí mismo. El modo de optimizar la propia libertad en este contexto iba a consistir en prosperar a través del trabajo. Buscar la propia bonanza equivale a contribuir a la buena marcha del Estado, con lo cual disentir respecto de este orden establecido resulta enervantemente ilógico, un síntoma de incapacidad, de pusilanimidad. La errancia y la improductividad son lamentables desperdicios de la libertad del sujeto, y denotan una falta de compromiso social.

Sin embargo, en aquella misma sociedad se abre sorpresivamente una brecha entre la juventud burguesa proclive al arte y la literatura, a través de la cual la improductividad empapa sus cimientos. Surge una nueva adscripción social, una burbuja al margen de los valores morales de su "ideología madre": la bohemia.

La hegemonización del liberalismo en la Europa decimonónica fue pareja al advenimiento del Romanticismo. Liberalismo y Romanticismo otorgan una importancia capital al libre albedrío. Mientras que el sujeto liberal es dueño de sus actos, una fuerza de trabajo emprendedora y responsable, el artista romántico es un demiurgo, origen de toda manifestación estética. Para mediados de aquel siglo la concepción romántica del arte definía los gustos y las convenciones estéticas imperantes entre la burguesía, con lo que la aparición en escena de una juventud idealista, enfrentada a estrecheces económicas por simple amor al arte, podía ser apreciada con condescendencia paternalista por el puritano burgués.

Se inaugura pues la posibilidad de un tiempo de esparcimiento entre la infancia y la madurez; el relato biográfico modélico del joven puede desviarse eventualmente. Aun en el desvío, el bohemio está socialmente regulado, cumple una función adoctrinadora (satisface cierta necesidad escatológica, de escenificación ejemplar de lo moralmente reprobable), e incluso productiva (trabaja en las artes, una industria gobernada por costumbres necesariamente "relajadas"). Un tren de vida moroso e imprevisible define tanto o más que los rasgos estilísticos de su obra, al auténtico bohemio. Este nuevo modelo de artista sale del estudio para pulular por las calles, y sumergirse en los cabarets y burdeles al caer la noche. El oficio de artista se convierte en una labor de deriva, en la provisión de experiencias como ocupación.

A medida que los años van legitimando al capitalismo como sistema económico, y su escala de valores va asentándose en otros estratos sociales, la subcultura bohemia se amplía y dispersa entre la juventud. Personajes como el Simon de *Los hermanos Tanner*, de Robert Walser, o el Ulrich de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, son posibles solamente en una sociedad en la que un joven con una educación mínimamente respetable y un origen de clase mínimamente decente puede vivir relativamente libre y desocupado sin acudir a la mendicidad, el pillaje o el oprobio público. Estos personajes confían en que, cuando sea necesario, podrán salir al paso en un sistema del que se sienten completamente disociados, y emplean su tiempo en consideraciones estéticas y filosóficas. La bohemia había conseguido asimilarse casi como el arquetipo del carácter juvenil, afirmando la posibilidad de una existencia gobernada en base a principios afectivos.

Aunque las condiciones de vida que acabamos de asignarle al bohemio son objetivamente afortunadas, este privilegio trae también consigo un particular descontento, que Charles Baudelaire denominaría *Spleen*.

Arraigada en el joven la promesa de plenitud de la experiencia que su educación romántica le infirió, pronto el sustrato educacional burgués, con su férrea concepción de la productividad como garantía de sentido de la propia vida, provoca un conflicto interno. Inmerso en un limbo amoral, sin deberes ni jerarquías, aflora la duda sobre el sentido de cualquier actividad productiva, y comienza un proceso de depreciación de la realidad. Las expectativas del bohemio son insaciables porque carecen de objetivos concretos. Éste se convierte en un profesional de la insatisfacción y degenera en una erosión de la sensibilidad. Así surge la figura del dandy, un excéntrico indolente que se eleva despectivamente sobre la masa, exhibiendo la excepcionalidad de sus maneras exquisitas y costumbres disipadas. El dandismo es, al fin y al cabo, una versión pervertida de la tendencia a la imitación de la aristocracia propia de la burguesía liberal, una actitud que sólo está en condiciones de adoptar una pequeña minoría mantenida y connivente.

Existe no obstante otra ramificación del bohemio cuyo *spleen* no es tan sólo un humor melancólico, sino también una desesperada lucha por el pan que frustra el entusiasmo, que mina la autoconfianza y sabotea el intempestivo camino a la profesionalización. Una penosa fragilidad mental y física avivada por las estrecheces económicas, como la que Knut Hamsun describiera en el protagonista de *Hambre*.

Si la biopolítica capitalista le otorga al joven la posibilidad de elegir la vida

bohemia, también le hace responsable de las consecuencias que de dicha elección se deriven. Si tras un tiempo el sujeto desviado no obtiene el éxito que le reinserte en el organigrama, corre el peligro de perderse socialmente, y abandonarse a una incierta y solitaria búsqueda de la supervivencia. El bohemio es consciente pues de caminar a contracorriente. Elige escindirse de la ética del trabajo imperante, y de los valores morales que lo sustentan. Este es el ánimo que explica la posterior politización de las vanguardias artísticas del siglo XX.

¿Y qué castigo ejemplar le espera al bohemio obstinado que no abandona a tiempo? Su éxito sólo puede consistir en obtener fama, significación cultural, una posición productiva. Su mayor fracaso, pues, es el anonimato.

Las crónicas sobre abandonos y ninguneos historiográficos constituyen toda una genealogía literaria: ya en 1835, Georg Büchner relató el desmoronamiento del poeta Lenz. Nietzsche terminó sus días colapsado, de un modo similar a Lenz. Robert Walser se ofreció a ser recluido en una institución mental. Kafka ordenó que sus manuscritos fueran quemados a su fallecimiento. La idea de la abdicación de sí mismo subyace en obras de Gustave Flaubert, Herman Melville, Hugo von Hofmannsthal, y otros muchos autores a caballo entre el siglo XIX y el XX.

No obstante, algunos de estos exilios no fueron exclusivamente castigos fatales, sino actos voluntarios y hasta programáticos. El bohemio anónimo es consciente del inevitable enmudecer de la subjetividad en una sociedad a la que nada reporta su expresión sino como posible valor productivo. Cae del lado de los insignificantes –cuya distinción es más espiritual que de clase– antes que escorarse hacia la consagración cultural. Repele la historiografía, elude convertirse en convención.

¿Qué ha ocurrido entonces después del último cuarto del pasado siglo XX, tras el advenimiento del neoliberalismo? ¿Habrá permitido esta nueva biopolítica un mejor destino para el ánimo bohemio que el anonimato y la insignificancia social?

La ética del trabajo propia del capitalismo flexible –expresión acuñada por Richard Sennett– trata de hacer posible la realización de la personalidad del trabajador en sus relaciones laborales. Valora la provisionalidad y la capacidad de improvisación, aconseja el sentimiento de autonomía y horizontalidad entre los trabajadores. Lo que resulta de este aparentemente bienintencionado vuelco en las relaciones laborales es que se crea un nuevo modelo de comportamiento pertinente. La actitud habrá de ser siempre la misma, entusiasta y dialogante sea cual sea la circunstancia. El lugar de trabajo se convierte en una representación, en la cual el mejor trabajador será aquel en cuyo comportamiento se imbriquen mejor la personalidad propia, y la ficticia. La impostura tampoco es exclusiva de los individuos en activo, ya que el desempleado también depende de la portabilidad de su carácter para reconducir su carrera y reinsertarse en el mercado laboral. El ánimo heredero de la bohemia experimenta un mayor rechazo ante esta nueva ética del trabajo, en cuyo seno no sólo experimenta frustración, sino que se convierte en un cínico.

El poeta pobre (Carl Spitzweg, 1839)

El consumo cultural también ha sabido integrar la deslocalización. Las industrias del ocio y entretenimiento exaltan las cualidades subjetivas de elección. Se fomenta la profusión de estímulos consumibles. Una atomización de la oferta que pretende conquistar cualquier público, satisfacer cualquier demanda posible. La motivación para el consumo es ahora la provisión de experiencias afectivas y signos de identidad. En este contexto la disfuncionalidad posee su propio potencial de rendimiento productivo: el vertiginoso ritmo de ampliación de la oferta, y la caducidad de las modas obliga a la industria a mantenerse perpetuamente a la búsqueda de formas estéticas de sustitución. Para ello se acude a minorías subculturales, medios de expresión *underground*... Discursos todavía desarrollados en pos de una "causa" resistente y entusiasta, improductivos hasta la fecha. La anormalidad misma se ha convertido en categoría estética.

Hoy en día podemos apreciar la persistencia del posicionamiento vital de la bohemia en el gremio de los artistas, diseñadores y todo tipo de productores culturales que se engloban, por necesidad o por voluntad de autonomía, en el manido rubro de *freelance*. Ellos se ocupan de la ambivalente tarea de visibilizar otros modos de vida y de pertrechar de contenidos a las industrias culturales, sometidos a una irregularidad laboral y a un modo de vida anómalo muy similar al de sus antepasados bohemios.

No obstante en torno a ellos, y en gran medida gracias a la presión que la subclase de los productores culturales ejerció sobre el organigrama durante el siglo XX, el neoliberalismo ha asimilado productivamente la precariedad. Y mientras amplios sectores de la población activa se precarizan, mientras se acepta socialmente como la más completa realización del gobierno de sí mismo, la vieja coartada resistente del bohemio se anula. El productor cultural se convierte esencialmente en un ciudadano más, tratando de procurarse el sustento con la ayuda de sus cualidades individuales y su ingenio; de nuevo, ser anónimo.

Conviene entonces recordar una herencia que, más allá de los clichés y malentendidos asociados al término "bohemio", inoculó en el arte la necesidad de cuestionar los modos de vida biopolíticamente establecidos, y poner de relevancia esa faceta improductiva de toda experiencia afectiva que siempre, en su anónima insignificancia, se resiste a ser capitalizada.

Javier Aquilué (Huesca, 1978) es Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha. Compagina su trabajo artístico con la pertenencia al grupo musical Kiev cuando nieva y a la asociación cultural En vez de nada. Escribe sobre arte, música, es comisario e ilustrador de libros y portadas de discos para músicos como Copiloto o Roldán.

LA PRODUCTIVIDAD HA ENTERRADO NUESTRAS VIDAS

Jaime Rodríguez Z.

AHORA

Vamos a pasar nuestra última noche en Roy. Roy es la palabra que últimamente usamos para "casa". Hay otros nombres para eso. La Oca, Cadete, Fontanes. Todas esas palabras significan o han significado lo mismo para los miembros del colectivo Vaciador 34 en algún momento de los últimos tres años. La razón por la que ésta será nuestra última noche en *esta* casa es que les ha llegado una orden de desalojo inmediato y nos ha pillado a todos por sorpresa. En realidad, Roy no es una casa, es una antigua guardería. Conserva parte del mobiliario preescolar y uno de sus tres cuartos de baño tiene cuatro pequeños wáteres. Uno de ellos era usado como maceta. Roy es como una casa gigante para niños. Siempre que vengo aquí pienso que es como la isla de *El señor de las moscas* e imagino terribles luchas mientras se fabrica algún pequeño poder, pero siempre me voy decepcionado. En la terraza, los Vaciador 34 —todos en la veintena— han instalado una ducha al aire libre en la que se han bañado durante todo el verano. El sol golpea fuerte en la terraza. La cocina funciona como un centro de operaciones, aunque las asambleas —hacen asambleas para programar sus actividades, para buscar maneras de subsistir al margen del sistema de productividad habitual y en realidad para decidir casi cualquier cosa— se llevan a cabo en el patio. Cada uno de los diez miembros de la Asamblea de Vaciador 34 tiene su propia habitación, su pequeño bastión dentro de la utopía colectiva. Roy es una suerte de Camelot de la okupación. Y ahora tenemos que salir por pies. Antes, en otro tiempo, esta gente hubiera resistido cursando convocatorias a otros colectivos, movilizando al barrio, arrojando aceite hirviendo desde el tejado. Ahora no. Tienen dos bebés en la familia. Así que la resistencia consistirá en volver a okupar en cuanto les sea posible. A poder ser, pisos de Bankia. ¿Nosotros? Nosotros ayudaremos en la mudanza forzada, alojaremos en *nuestra* casa a los que podamos. Seguiremos siendo ad lateres. ¿Habéis notado la cursiva en la palabra *nuestra*? Ya volveremos a eso.

¿Quiénes somos nosotros? Somos —éramos— una familia de clase media. Dos periodistas frisando los cuarenta y una hija adolescente de ocho años. Con trabajo asalariado, vocación de consumo, gestos de cinismo. Somos —éramos— la periferia de lo progre. Aunque nunca estuvimos demasiado tranquilos. Un día fuimos a una fiesta en un solar liberado de Malasaña y conocimos a R. Nos enamoramos. Así que desde hace unos meses somos una familia de cuatro. Pero R no venía sola, porque desde hace tres años R no está sola nunca. Hace tres años, R se hartó de masticar la mierda normativa que en realidad nunca se había tragado y se unió a otros chicos como ella. Hicieron el 15-M. Quiero decir que estuvieron en el germen mismo de la acampada, la noche del 15 de mayo de 2011, y fueron de los primeros que decidieron pernoctar allí. Un mes después, cuando levantaron la pequeña ciudad que habían construido en la Puerta del Sol y la mayoría de los congregados se dispersó para continuar la resistencia en los distintos barrios de Madrid, los de Vaciador volvieron a su base, en Carabanchel. R se fue con ellos. En ese entonces vivían allí mismo, en dos naves industriales que reformaron para convertirlas en laboratorio vital. Esto último puede sonar vago o pretencioso. Pero en realidad de eso se trata Vaciador: vivir, ése es el experimento.

ANTES

Nos habíamos mudado a Madrid a finales del 2011. Dejamos Barcelona porque una revista "femenina" contrató a Gabriela —mi mujer— como redactora jefe. La cosa pintó bien durante un tiempo. Buen sueldo. Quince pagas. Un montón de regalos. El tipo de trabajo en el que te pueden invitar a una fiesta en Marbella en la que te cruzas con Daryl Hannah en una escalera y le dices "Hi". Eso nos permitía estar bien en Madrid. Metimos a la niña en el colegio público más de izquierda que encontramos —"¡Belén Gopegui lleva a sus hijos allí!", nos dijeron— y nos dedicamos a hacer amigos e influenciar en los demás. Todo acorde con los requerimientos más *mainstream* de la exhausta clase media española. Ustedes. En fin, Gabriela hacía el trabajo sucio mientras yo me dedicaba a dirigir una revista literaria (risas) y a cuidar la mayor parte del tiempo a nuestra hija. Por las noches escribía poemas o cuentos que nunca terminaba. Y veía vídeos de marines volviendo a casa. Estábamos instalados, pues, en el meollo de la productividad. Y aunque a Gabi no le cuadraba trabajar en una publicación que básicamente contradecía todas y cada una de las cosas que ella pensaba acerca de temas como "mujer", "trabajo" o "belleza", se comía el marrón por el dinero que necesitábamos. Hasta que dejamos de necesitarlo.

AHORA

Ayer se estropeó la lavadora y la arreglé. La frase puede parecer banal, pero es un buen resumen de algunas cosas. Unos meses antes vivíamos en Las Cortes y teníamos un seguro para los desperfectos de la casa: hablo de un seguro para los electrodomésticos. El lavavajillas estaba muy bien cuidado. Si al calentador le daba fiebre llamábamos al técnico. Ahora todo es diferente. Nos hemos mudado a Carabanchel, para estar cerca de Vaciador. A un sitio que tiene el doble de metros cuadrados y cuesta la mitad. Lo hemos vuelto habitable. Lo hemos convertido en *casa.* Las chicas —R, R, C y A— y yo hemos construido una cocina con madera, cables, chucherías de Ikea y artefactos de segunda mano que hemos comprado por el barrio. Comemos en una mesa que encontramos en el contenedor dos días después de mudarnos. Estaba como nueva. También tenemos un patio en el que hemos puesto un olivo enano, una planta de albahaca y unos pimientos de pinta altamente peligrosa, todos sobrevivientes de Roy. Nuestra hija es feliz mientras tira la peonza y escribe poemas terribles sobre la oscuridad y las cenizas.

Pero eso no es todo lo que ha cambiado. Hace ya tiempo que renuncié a la revista literaria. En realidad, no me costó ningún esfuerzo; el dinero era poco y había dejado de creer en todo eso. Y hace unos meses, finalmente, Gabriela renunció a la revista "femenina" en una decisión que fue tildada de suicida por algunos amigos. Así que ahora ambos trabajamos en casa y nos repartimos las labores del hogar. El tiempo se ha vuelto laxo. Si lo pienso un poco, me doy cuenta de que en los últimos tiempos mis principales ocupaciones han tenido que ver con el traslado de muebles, la fabricación de espacios, las reformas. Me he dedicado en suma a convertir lugares en hogares. Tengo callos en las manos. He aprendido mucho. Sé como arreglar una lavadora, por ejemplo. Nuestro barrio está lleno de comercios chinos. Hay dos o tres por manzana. También hay decenas de pequeños locales que ofrecen servicios de fontanería, instalaciones eléctricas, cerrajerías y reformas en general. Es como si el barrio entero estuviera en permanente construcción. Hay un restaurante peruano a una calle de donde vivimos, y un colegio llamado Perú a tres o cuatro. Nos sentimos como en casa.

Algunos de los chicos del colectivo —R la primera— han deslizado la idea de que deberíamos pinchar la luz. Esto es, que deberíamos

conectar algún cable para no darnos de alta en la compañía eléctrica y no pagar factura alguna. *All by the face.* Al parecer es una práctica habitual entre los okupas. Sólo que nosotros no somos okupas. Es como cuando R se cuela en el metro y mi hija me pregunta por qué yo no me cuelo. Bueno, alguien tiene que pagarlo, le digo. Y es una respuesta que parece satisfacernos tanto a R como a mí.

ANTES

La primera vez que estuve en Vaciador fue un año antes de que R entrara en nuestras vidas. Fuimos a un evento convocado por Ladyfest Madrid. Ladyfest no es una organización ni un colectivo, es un grupo dinámico creado para generar debate en torno al feminismo y la autogestión. Cuando llegamos al lugar, las dos plantas que okupaban los chicos en ese entonces, lo primero que me llamó la atención fue un pequeño letrero que había cerca de la entrada: "La productividad ha enterrado nuestras vidas. Abajo el trabajo". Allí las cosas se hacían de manera diferente al resto de "locales" en Madrid. Esa noche me la pasé pagando tres pavos por birra hasta que alguien me dijo que el consumo era de precio libre. Desde la cerveza que te tomas en las fiestas hasta los talleres a los que podías acceder. Me sentí como un pringado, claro. En compensación me robé un cortaúñas del baño. Lo necesitaba.

El sitio tenía una sala de ensayos perfectamente equipada con instrumentos "colectivizados" a los que también podías acceder poniéndote en contacto... y si te consideraban afín. Un laboratorio de música.

Esa noche decidí que Vaciador era el mejor sitio en el que había estado en Madrid. Y sigo pensándolo.

AHORA

Días después de la notificación de desalojo de Roy, y antes de que se presentara la policía, los miembros de Vaciador decidieron largarse. Algunos se han refugiado en el local que el colectivo alquila para realizar sus actividades. Algunos han vuelto temporalmente a casa de sus padres. Y algunos han venido a vivir a *casa.* Los bebés y sus padres. Se acomodaron en las habitaciones del sótano. Y aquí siguen, mientras entre todos reforman un nuevo piso que acaban de okupar. Un piso "de banco", que lleva tres años vacío porque los cabrones desahuciaron a un inmigrante africano y a su gente, que no podían seguir pagando la hipoteca. Los vecinos, a los que informaron antes de okupar el piso, echan de menos al anterior inquilino, pero hace años que no saben nada de él, así que los han recibido con los brazos abiertos. Algo que tienes que saber de Carabanchel es que aquí gana el PP. Tal vez por eso la reacción es más directa. El activismo se respira en la calle. Hablas con la gente y casi todo el mundo odia a los bancos, casi todo el mundo conoce a gente que ha sido desahuciada o que trabaja para impedirlo. Existe una serie de plataformas que incluso ofrecen talleres de okupación. Es una forma de contestar a la sinrazón del sistema que engulle a la clase media para luego escupirla. Así que acá todos suscriben eso de "contra la explotación, más okupación". Me parece razonable.

ANTES

Siempre me interesó más la praxis que el discurso. Lo mismo con Vaciador. En parte porque al menos una parte de su discurso se va construyendo de acuerdo con las necesidades que surgen en el día a día. Además, una de las desventajas del modelo asambleístico es que siempre se corre el riesgo de generar una especie de burocracia interna que es a veces difícil de comprender desde fuera. Y, por alguna razón, no quiero hacerles preguntas sobre lo que piensan de sí mismos. No quiero entrevistarlos. Tal vez porque creo que lo que tienen que decir ya lo dicen ellos mismos (y mejor). Por lo que he podido ver, buscan los canales que necesitan. O aceptan entrevistas como la que les hizo Ernesto Castro para la radio de esta revista. Finalmente, pienso, Vaciador 34 es un concepto que en muchos sentidos sólo puedes entender si interactúas con ellos. Al menos la mitad de sus miembros, por ejemplo, ha estudiado filosofía, pero yo no podría caracterizarlos por eso. Es parte del asunto. Si te interesa, acércate, participa, involúcrate. La información que puedes obtener de un artículo como éste es limitada. Créeme.

Cuando hablo de Vaciador a menudo me preguntan "¿y de qué viven?". Algo que equivale, supongo, a preguntar "¿cómo consiguen el dinero para comprar comida, pagar el alquiler, la luz, los móviles, el transporte?". Si eso es lo que te interesa saber te diré que el alquiler del local de Vaciador 34, y parte de la comida, la pagan con lo que obtienen de las fiestas. Sí, ésas en las que la gente deja sólo el dinero que puede o quiere dejar. Pero si lo que realmente te interesa saber es "¿cómo viven?" la respuesta es algo más compleja. ¿Recuerdas el dicho aquel de vivir para trabajar o trabajar para vivir? Ninguna de las anteriores. A veces pienso que su único propósito como colectivo es demostrarle a quien se interese que es posible vivir de otra manera. Lo más lejos que se pueda del capitalismo, claro, pero también de cualquier otra etiqueta.

Para ellos el tiempo funciona de manera distinta. No se divide en unidades monetarias como el nuestro. Es como si utilizaran otro sistema de medición del esfuerzo y el goce.

Pretender vivir "fuera del sistema" implica, desde luego, una serie de contradicciones. ¿Cómo se puede vivir en la ciudad sin "estar" en el sistema? La gente que les deja algo de dinero (aunque sea en el modo "precio libre") tiene que ganárselo de alguna manera, ¿no? ¿Cómo diablos se puede estar en contra del trabajo asalariado si, de hecho, no te has librado del todo del dinero que otros sí tienen que currarse *nine to five*? No tengo una respuesta para eso. Y, para ser sincero, no me interesa si ellos tienen una más o menos convincente. Todo el conjunto de la sociedad en la que vivimos es contradictorio. Cobrar por este artículo es contradictorio. Votar al PP o al PSOE —y quién sabe si a Podemos— contradice, por ejemplo, el más mínimo sentido común. La política es una herramienta de domesticación y control. Si votas se creen que les legitimas, si no votas no tienes derecho a opinar. Así que todos estamos jodiéndonos la vida unos a otros todo el tiempo. ¿Tú crees que eres más coherente con lo que crees porque, como yo, pagas impuestos? No estés tan seguro. Si tienes un mínimo interés en conceptos como bien común, solidaridad o igualdad, las fisuras se hacen más que evidentes. Hay grietas en el casco de babor. Puedes verlas si quieres, o no. Pero existen. Lo sabes porque la nave global se va a pique. ¿Te parece coherente?

AHORA

Hubo un tiempo en el que me hubiera jodido mucho tener a esta gente en *nuestra* casa. No lo hubiera soportado. Mi privacidad tiene exactamente el mismo precio que mi alquiler, ¿no? Pero, de alguna manera, los criterios de posesión que manejaba se han ido erosionando len-

Fotografías: Vaciador 34

tamente. Así que ahora no siento la aprensión que sentía antes por defender el uso de lo mío. Me siento mucho más libre para compartir cosas con otras personas. ¿Qué personas? En mi caso es una cuestión de afectos. También puedo ser un maldito insensible social, a veces. No lo niego. Ignoro cuáles son los baremos de los miembros de Vaciador, aunque por lo que he podido notar tienen que ver con tu actitud política. Pueden ponerse bastante intolerantes a veces. Aunque lo mismo les caes bien aunque trabajes en, digamos, Telefónica o la Comunidad de Madrid. No lo sé.

Su contacto con los otros es escalonado, creo. El trabajo que hacen va de adentro hacia afuera. Primero está la asamblea del colectivo, luego la del barrio, luego integran una serie de redes con colectivos afines de otras zonas. Cultivan verduras en Perales y trabajan en el reparto de las cestas. Reciben mandarinas de Valencia. Participan en cosas como el Nodo de Producción de Carabanchel —que está implementando talleres de carpintería y reparación de bicis y produce jabones, cerveza y mermelada, para los que buscan distribuir—, o el Eko, una especie de gigantesco espacio social y cultural liberado y autogestionado en el que se debaten temas como la implementación de una moneda alternativa cuya unidad sería la canica. Cuando se activan las alarmas de plataformas como StopDesahucios, acude por lo menos un grupo de ellos. No es que hagan todo eso en sus ratos libres, en eso consiste su vida. Y no creo que tenga menos sentido que pasarse doce horas frente a un ordenador o detrás de un mostrador.

ANTES

Las mujeres del colectivo hicieron algo que llamaron Pacto del Útero. El pacto consistía en, a ser posible, embarazarse todas procurando que haya el mínimo lapso entre los partos. La idea nació de una aspiración real de crianza colectiva y no funcionó, evidentemente. Al menos no del todo. Pero lo cierto es que S y N nacieron con apenas meses de diferencia. S y N son hijos biológicos de cuatro miembros del colectivo, pero en teoría son hijos del común. En teoría. Es difícil para un joven adulto medianamente activo enfrentarse a la crianza de un bebé. Da igual si eres una madre soltera o son diez madres. Da igual si eres antisistema o pequeño burgués. Y creo que las madres biológicas de S y N han ido descubriendo poco a poco que, aun con toda la ayuda que puedas tener de tu familia —o de tu colectivo—, hay ciertas responsabilidades que son intransferibles. Algunas porque simplemente son imposibles de delegar —amamantar, por ejemplo— y otras porque no quieres desprenderte de ellas. Aun así, todos se esfuerzan por repartirse las tareas del cuidado de los bebés y por hacer que las madres biológicas lo tengan más fácil. N, que vive en casa con sus padres y su tío biológicos, todos de Vaciador, es una niña encantadora. Casi todo el tiempo está callada y se frota las manos entrelazadas como si planeara la destrucción del mundo.

AHORA

Antes, nuestros amigos más combativos nos miraban con recelo porque vivíamos en Las Cortes y trabajábamos en según qué cosas. Ahora nuestros amigos más asentados en la clase media nos miran con sorna, como si nos hubieran lavado el cerebro unos perroflautas. Normal. Puedo entender cierta suspicacia. Supongo que si no estuviera en medio de un proceso todo esto me parecería ridículo. Pero, chicos, estoy en medio de un proceso. No me he vuelto hippy ni he colectivizado a mi hija. Sólo estoy pensando en voz alta. En realidad es sólo eso.

Faltan pocos días para que los okupas dejen *nuestra* casa y creo que, aunque recuperaremos espacios para los que teníamos otros planes, los echaremos bastante de menos. La nueva okupación está a punto. Los chicos han limpiado el piso, han pintado las paredes, han rehabilitado las habitaciones. Todo ello mientras los vecinos cuidan a N.

¿Nosotros? Últimamente tenemos una idea: queremos habilitar parte de la casa para dar talleres de crónica y narrativa a la gente del barrio (risas). No sabemos si tendremos público o no, pero creo que lo intentaremos. El precio será libre.

A menudo me pregunto si somos involuntariamente parte de un proceso de gentrificación del barrio. Puede ser. Cuando nos mudamos aquí no faltó quien nos dijera que nos habíamos mudado a *Carabanchelsea* o que "Carabanchel es el nuevo Williamsburg" —como decía un artículo del puto *ABC*—. Pero, por ahora, nosotros no hemos visto señales evidentes. La calle en que vivimos es fea como una pelea por comida —mi calle es tan larga como una serpiente, se llena de niebla y se traga a la gente, dice un poema que le han enseñado a la niña en el colegio—, pero vamos de adentro hacia afuera. O eso intentamos. Y lo cierto es que pasamos mucho tiempo en Vaciador con esta gente. Nos encanta que nuestra hija sea parte de la tribu. Nos encanta aprender de ellos. Mi mujer lo llama decrecer. Así que hablamos de decrecer. Mientras crecemos.

Jaime Rodríguez Z. (Lima, 1973) es poeta, periodista y editor. Es autor de los libros *Las ciudades aparentes* y *Canción de Vic Morrow*, este último publicado en Argentina, España y Perú. Vivió en Barcelona de 2003 a 2011. Actualmente vive en Madrid.

45 MINUTOS CON SUPER NANNY

Entrevista a Rocío Ramos-Paúl

Fidel Moreno

Supernanny es una superheroína en la nueva realidad donde la frontera entre el mundo físico y la virtualidad televisiva se ha diluido por completo. El personaje encarnado por Rocío Ramos-Paúl es un tentáculo de esa televisión empoderada que no se conforma con estar en sus dominios sino que se mete literalmente en la intimidad del hogar de los televidentes con el fin de poner orden en sus vidas y reconducir la crianza de los más pequeños. Hace unos años nos habría parecido un escándalo la exhibición de menores en apuros y habríamos censurado la falta de escrúpulos de unos padres que condenan a sus hijos a cargar en adelante con la losa de haber sido retratados como seres endemoniados, pero hoy ya nadie se asusta por esas minucias.

En sus orígenes la televisión fue una ventana abierta al mundo, luego fue un mundo en sí mismo y ahora es la fuente de la que nace la realidad, por no decir que es ya la realidad misma, esa idea más o menos compartida que tenemos de lo que sucede. Ahora si queremos saber qué está ocurriendo hay que mirar la televisión, no para ver a su trasluz, sino para saber qué está pasando allí dentro, porque el mundo de ahí afuera ya no es más que un inmenso plató al servicio televisivo. Si la reina fue presentadora de telediario y el cambio de liderazgo político se cuece bajo los focos catódicos, ¿por qué sorprenderse de que los infantes ahormen su conducta en el molde de un programa como *Supernanny*? Más miedo dan además otros programas como *MasterChef Junior*, donde niños de 8 a 12 años compiten ferozmente por ser el

más rápido en preparar el plato más sabroso, o *Hermano Mayor*, donde jovenzuelos malcriados muestran cómo amargan a su familia hasta que se encarrilan guiados por un antiguo deportista que, tras pasar por la droga dura, se ha reciclado en terapeuta, teleterapeuta.

Supernanny debe sus poderes a la ilusión de verdad que transmiten los realities. La gente se sienta frente a la pantalla y ve cómo en 45 minutos un engendro diabólico que pega e insulta a sus padres acaba volviendo al redil gracias a Rocío y sus recetas conductistas de premios, castigos y rutinas. Nuestros abuelos, ante niños como estos, habrían llamado al exorcista, pero hoy nadie confía en los curas y la salvación de las almas es exclusiva de la psicoterapia. La religión de lo terapéutico ha triunfado de tal manera que ya no hay que esconderse, ahora lo suyo es salir en la tele, ofrecer al poseso de tu hijo en sacrificio al dios catódico y en un periquete un infierno de hogar se transforma en un espacio de paz y amor, donde los niños vuelven a ser angelitos. Un auténtico milagro obrado por Supernanny. Aquello que se decía hace años, de que la televisión estaba criando y educando a nuestros hijos, encuentra aquí una confirmación inquietante.

He consultado por las redes sociales a numerosos amigos sobre qué le preguntarían a Supernanny y ninguno se fijó en algo que considero esencial: que se trata de un personaje construido, con un equipo numeroso de redactores, asesores, cámaras, iluminadores, montadores y realizadores. Hasta tal punto ha triunfado el medio televisivo que su mano invisible ordena la realidad sin que nadie la perciba. En fin, aceptemos esta nueva telerrealidad que habitamos y en ella reconozcamos que nadie está más autorizado que la Supernanny para hablarnos de la educación de nuestros hijos y de las familias españolas. Escuchemos a Rocío Ramos-Paúl.

¿Son los niños como los perros?
No, no, no. Las personas tenemos muchas más variables, lo que no quiere decir que el aprendizaje no se pueda producir de la misma manera.

Su consulta está en el madrileño barrio de la Prospe. Rocío me ha hecho pasar a su despacho recordándome que el tiempo apremia. Le he contado para romper el hielo que una amiga que trabaja en su editorial y que ha editado tanto sus libros como los de César Millán –el catódico encantador de canes– me dijo que el método de enseñanza viene a ser el mismo en perros que en niños. "Sí –me responde Rocío con ese aire de maestra de primaria, con esa cercanía de mujer práctica, a lo Ada Colau–, el condicionamiento clásico y operante de premios y castigos es el mismo, funciona en el mundo animal como en nosotros, que al final somos animales más evolucionados. La diferencia está en que no puedo hacer terapia cognitiva con un perro, mientras que con un niño sí". La perra de Pavlov, los gatos de Thorndike y las palomas de Skinner se me aparecen por un momento en este despacho blanco con sillas de un verde que invita a la confidencia. Sin embargo, no puedo perder el tiempo con fantasmas: Rocío es una mujer muy ocupada y sólo me ha concedido 30 minutos.

El método que sigues es cognitivo conductista, ¿en qué idea del ser humano se apoya?
La idea es que el ser humano tiene tres áreas del comportamiento que son lo que siente, lo que piensa y lo que hace. La intervención en cualquiera de éstas provoca cambios en las otras. Si a un chavalillo le da miedo enfrentarse a un examen, estaría la parte fisiológica: "Tengo miedo, me angustio". Lo que piensa: "No voy a ser capaz de enfrentarlo, me va a salir mal". Y cuando tenga que hacer el examen –y ésta es la tercera parte, la de la conducta– lo más probable es que suspenda, porque la activación previa a nivel de cabeza y de emoción hará que la respuesta sea ineficaz. Cuando yo trabajo con este chaval digo: "Vamos a tranquilizarnos y a trabajar lo que piensas. Tienes que pensar que otras veces has sido capaz de enfrentar esta situación, sabes que te vas a poner nervioso pero también que eres capaz de tranquilizarte –porque previamente le he enseñado a rebajar la activación relajándose–, y que con eso seguramente es más probable que puedas llevar a cabo el examen".

¿Existe la maldad en los niños?
¡Ay! A mí se me hace muy difícil pensarlo. No. Yo creo que existen aprendizajes inadecuados, porque ellos tienen una capacidad maravillosa, que es la del cambio rápido.

Rocío Ramos-Paúl trabajaba de psicóloga y de educadora de menores en una residencia de la Comunidad de Madrid y estaba harta. Entonces vio un anuncio de trabajo en internet y se presentó a las pruebas: casting, entrevistas, más tarde un programa piloto para ver cómo daban en cámara los que no habían sido eliminados. "Al principio no sabía que se trataba de un programa de televisión, luego pensé que formaría parte de una asesoría; nunca pensé que yo iba a ser la presentadora. Cuando me lo ofrecen, ya estaba metida en el proyecto y me cuadraba con lo que había trabajado como psicóloga y como educadora, así que, con esa inconsciencia que tenemos a veces, me dije: venga, a ver qué pasa". El primer programa de este reality importado de EE.UU. se estrenó en España en febrero del 2006 y va por su novena edición. Nunca alcanzó las cotas de popularidad de Gran Hermano (51% de cuota de pantalla en su primera edición del año 2000 y 21% en su decimoquinta, en 2014) o de Operación Triunfo (44% en 2001 y 13,9 en la octava y última edición en 2011), manteniéndose siempre en un 10% del share. Sin embargo –y pese a que esta temporada la audiencia ha descendido casi a la mitad– la figura de Supernanny se ha hecho un hueco en el imaginario colectivo, incluso es protagonista de algunos chistes, como ese que dice que en este país las supernannys crían superninis.

¿Qué tipo de familias no aparecen en *Supernanny*? ¿Hay un reflejo de las nuevas familias en el programa?
Sí, claro, buscamos estructuras distintas. Por ejemplo, hemos tenido adopciones, monoparentales, niños que viven con abuelos, segundas parejas, divorciados... Lo que sucede es que no siempre obtenemos los permisos legales. Si contamos con uno de los padres pero la otra parte no quiere, no podemos sacarlo. Nos ha faltado la familia homoparental, que es difícil de conseguir en este momento, porque hay muy pocas y la crítica por salir en los medios puede ser mucha. Tuvimos la opción, pero luego se echaron para atrás. Quitando ése creo que se han tocado todos los palos. Igual mañana nos sorprende un nuevo modelo que no hemos tratado, porque la vida sorprende, y tendremos que retomarlo. A mí éste me parece un momento precioso, el hecho de tener tanto cambio y ver cómo vamos reinventando las estructuras que antes eran tan fijas.

¿Y cómo es la familia de hoy en España?
Tan diversa como estamos viendo. Ahora estamos en ese punto maravilloso de reinvención, es decir, la mujer que se convierte en madrastra ¿se tiene que comportar como en la familia de Blancanieves? No. ¿Qué papel tiene? ¿Hace de madre o no? Nadie te cuenta cómo tienes que ser cuando llevas hijos a una nueva pareja que también los tiene, y además tienes hijos en común.

¿Crees que estas familias que aparecen en el programa, con esos niños que no paran de berrear, son una representación de la familia media española o son casos extremos?
No son casos extremos. Muchísima gente me dice que a raíz del programa ha descubierto que lo que le pasaba a su hijo es normal. En el programa no vemos el día a día del niño, nos centramos en un comportamiento, ya sea relativo al sueño, a la alimentación, a los gritos, a la agresividad, a la ansiedad, al abuso de las nuevas tecnologías, problemáticas que se dan prácticamente en todas las casas.

Una terapeuta infantil me pidió que te preguntase cuánto tiempo tardáis en obtener resultados. Su impresión es que el programa ofrece una visión acelerada que no ayuda ni a los profesionales ni a los padres pues se frustran en cuanto ven que los malos hábitos de sus hijos no cambian rápidamente. Aunque todo el mundo sabe que hay guionistas y postproducción, como la televisión tiene ese efecto de transparencia, de ser fiel con lo que está pasando...
Para tranquilidad de tu amiga: el espectador ve un minuto de cada sesenta de grabación. Yo paso quince días en la casa, de diez a doce horas diarias. El cambio es más rápido porque voy permanentemente marcando cómo se hacen las cosas. Como curiosidad te diré que la consulta se me empieza a llenar dos semanas después de la emisión del programa, ¿por qué? Porque los padres han intentado hacerlo en casa, y cuando ven que aquello no funciona deciden probar con un profesional. Es verdad que la tele tiene que ser entretenimiento, y que la parte más didáctica se queda corta, pero también pasa en otros programas: ves un paso de baile y te parece que lo puedes hacer sin más o crees que el pollo que hacen a mediodía te va a salir igual, y no.

Una psicóloga cree que las recetas del conductismo son útiles pero limitadas si no contemplan la parte emocional que hay detrás de los comportamientos disruptivos en los niños, aquello que los niños tratan de tapar con tanto ruido.
Es que en los programas sólo trato el comportamiento. En quince días puedo darles a los padres una guía para intervenir sobre determinadas conductas, pero no da tiempo a más. Tú no puedes dejar abierto nada emocional cuando te vas a ir y no te vas a hacer cargo de esa parte. En el despacho sí, por supuesto. De todas maneras, sí que se toca lo emocional en el programa, porque cuando trabajas con la visión que los padres tienen del niño y les recuerdas que tienen una familia porque es lo que más querían, o les pides que inviertan el tiempo que perdían en pensar lo mal que estaban en pensar en el disfrute de la familia, ahí siempre se produce un cambio emocional. Pero aparte de ese poquito que tocas de pasada, no creo que se pueda ir más allá.

A la par que comenzaba *Supernanny*, un profesor de instituto, Ricardo Moreno Castillo, lanzaba un *Panfleto Antipedagógico* en el que mostraba la desesperación de muchos profesores ante alumnos que se negaban a estudiar y ante pedagogos que convertían los problemas del estudiante en patologías, acunando en la ignorancia a niños a los que no había que exigir sino motivar. Ricardo Moreno llegaba incluso a defender lo sano de una bofetada en el momento oportuno. ¿Qué piensas del castigo físico? Muchos amigos al ver tu programa se muestran favorables.
Y también te dirán, como me dicen algunos, que tras ver el programa no quieren tener hijos, ¿no? Me han llamado de todo, incluso la mejor fórmula para el control de la natalidad. El castigo físico tiene dos defectos muy importantes. Uno es: cuando una torta para, la siguiente tiene que ser más fuerte y corres el riesgo de tener que incrementar la intensidad del bofetón. Y dos: que en el momento en que tú utilizas el castigo físico le estás diciendo a tu hijo que eso vale, y te puedes encontrar con que lo utilice luego como solución a sus conflictos. Por eso a mí me parece indefendible.

En cualquier caso, el diagnóstico del desesperado profesor mostraba a niños intratables, que no aceptan un no y cuya soberbia se basa en realidad en su incapacidad para tolerar el fracaso. ¿Estamos en nombre de las buenas intenciones convirtiendo a los niños en monstruos? ¿Cómo son los niños de hoy?
La inmensa mayoría, por no decirte todos, son maravillosos, y luego existen dificultades que se pueden salvar porque el niño está muy preparado para aprender. Es verdad que hemos vivido un tiempo donde se ha valorado poco la frustración, que es la mejor vacuna contra la ansiedad y la agresividad. Dile a tu hijo que haga cosas aunque no le salgan a la primera, que se frustre, que se tiene que esperar para conseguir las cosas y que conseguirlas requiere un esfuerzo. A mí que se regale el *smartphone* por hacer la primera comunión me parece un horror: tendrá que llevar por detrás un esfuerzo y por delante una negociación de cómo lo va a utilizar el niño, porque si no nos metemos en un follón. Dentro de lo horrible que es la crisis, tie-

ne la parte positiva de que ha devuelto a las familias el valor del trabajo en equipo. Las huchas, que no existían, el llevar la comida en el *tupper*, el ahora no se puede, el a lo mejor más adelante, todo eso está haciendo a los niños más responsables.

Preguntándole al psiquiatra Fernando Colina sobre la psiquiatrización de la vida cotidiana, sobre cómo malestares pequeños pasan a ser considerados patologías, me contestó que parte de los problemas del sujeto contemporáneo vienen de haber vivido una infancia sin carencias. Además de la influencia de la industria farmacéutica, también hablaba de la debilidad ante la frustración y del pánico a la tristeza, de cómo todo ello había generado un ser endeble incapaz de enfrentarse a los vaivenes de la vida sin considerarse enfermo.
Estoy totalmente de acuerdo con él. Yo, que doy clase lo explico muy bien a los alumnos para que no tengan ninguna dificultad en ese sentido. A ti se te muere un familiar y te tiene que doler; tienes que pasar la tristeza, y eso te hace inteligente, porque las emociones no son ni positivas ni negativas, son y tienen que estar. Lo que tienes que tener son herramientas para saber resolver. Si eso lo quita un lexatín, te empobreces y te haces menos listo.

Santos Discépolo, el autor del tango "Cambalache", decía que "La tristeza es el corazón que piensa".
[Se ríe] Yo les digo a los padres que los niños nunca sabrán estar alegres si no saben lo que es estar tristes, que proteger al niño de la tristeza es convertirlo en un tirano, porque no tendrá capacidad de empatía, porque no tendrá emociones y porque nunca sabrá lo que es sufrir.

Hablas de la importancia de las rutinas en el sueño y en la alimentación como una forma de darle al niño un orden interno que haga del mundo un lugar predecible que destierre el miedo.
Que le dé seguridad. El miedo está ahí.

Pero al aplicar esas fórmulas de disciplina, ¿no estamos de alguna forma dejándolos indefensos frente al mundo impredecible que se van a encontrar cuando crezcan?
Es todo lo contrario. Ellos no nacen con un esquema que les diga lo que hay que hacer. Si yo no les doto de ese esquema, cuando salen al mundo no saben qué hacer. A través de la alimentación y el sueño, que son los dos primeros hábitos o rutinas que el niño aprende, lo que haces es darle una estructura de aprendizaje que le sirva para aprender el día de mañana lo que quiera. Por ejemplo, cuando un niño tiene un buen hábito de alimentación y un buen hábito de sueño es muy probable que aprenda rápidamente un buen hábito de estudio. Los niños sin eso son sacos de ansiedad pura, no saben lo que hay que hacer ahora ni lo que hay que hacer después. Muchas veces esa ansiedad se confunde con el déficit de atención, y basta con generar rutinas en casa, poner orden y que el niño sepa que ahora toca comer, ahora toca descansar, ahora toca jugar, ahora toca bañarse y ahora toca dormir, y a partir de ese momento se acabó el déficit de atención.

Un amigo me pregunta, por cierto, qué opinas del déficit de atención, sobre la novedad de medicar a los niños, y si no crees que hay un problema de sobrediagnosticación de este trastorno.
En el término medio está la virtud. Yo por experiencia te digo que cuando un niño tiene un TDH y está bien medicado es otro, no sufre y es capaz de hacer cosas. Previo a esto, el diagnóstico de un TDH no es una tontería, no es el niño que se mueve mucho o que no atiende. Hay que diagnosticar muy bien, y ahí está el neurólogo, el pediatra y el psicólogo.

Pero el diagnóstico se realiza a través de un cuestionario que le hacen al niño, algo no demasiado fiable, ¿no?
Vamos a ver qué entendemos por cuestionario. Yo claro que paso una batería de test, pero yo sé hacer mi informe sobre el TDH. Es verdad que hay que trabajar más para atender las necesidades de estos niños. Y sí, es verdad que se ha sobremedicado; yo misma he tenido muchos casos que he dicho "este niño no es de medicación".

Otra amiga, trabajadora precaria, me dice que te pregunte si eres consciente de la ausencia que hay en el programa de análisis sobre la realidad socioeconómica que estamos viviendo.
Ya, pero es que el programa no tiene ese objetivo.

Mi amiga criticaba que se centra toda la responsabilidad en los padres y las madres, sin olvidar que cuidar de la vida en un contexto de crisis a menudo está determinado por cuestiones socioeconómicas: el exceso de trabajo o la falta de él, la imposibilidad de encontrar plaza en una guardería pública y no poder pagar una privada, el problema de la vivienda, etcétera. Mi amiga me pregunta si no echas de menos ampliar la mirada y no sólo restringir el éxito de la crianza a las relaciones internas de la familia nuclear.
Bueno, el programa no da para más. Son tres cuartos de hora, ¿eh? Pero yo creo que sí recoge la realidad social. En muchísimas ocasiones se oyen frases como "yo quiero estar más con mis hijos". Y cuando empezó la crisis, los padres estaban, porque se habían quedado en paro y se hacían cargo de la casa y de buscar a los niños al colegio, mientras las madres estaban trabajando. Dentro de toda la realidad familiar intentamos dar una visión de lo que en este momento suele pasar en la clase media. Más no. ¿Lo echo de menos? Sí, pero a lo mejor es que hay que hacer otro programa. Acotamos. Al final yo soy psicóloga, no socióloga.

¿Qué opinas sobre la adopción de menores por parte de homosexuales? Están los que piensan que un niño tiene derecho a un padre y a una madre y los que dicen que en realidad lo único importante es el afecto, venga este de una pareja gay, como de una madre soltera, como de un abuelo. Incluso conocemos en Madrid el caso de una familia de once padres que se encargan de la crianza de dos niños.
Qué barbaridad, ¿no? El último caso que me cuentas me parece un poco complicado, porque recordemos que puede ser muy bonito esto de contar once, pero al final el niño tiene que tener un referente. Con respecto a lo demás yo soy partidaria de evaluar siempre el cómo. Los niños funcionan con el cómo hago yo las cosas. Yo puedo tener una pareja tradicional y me puedo pasar la vida exigiéndole a mi hijo por encima de sus posibilidades y convirtiéndolo en un crío ansioso y enfrentado con el mundo, con el que no voy a tener nunca una relación sana. Esto mismo puede pasar en una familia monoparental o de divorciados. Cada situación requiere determinadas cosas. Por ejemplo, parejas homoparentales en este momento hay pocas, y a lo mejor hay que dotar de herramientas al niño para que sepa explicar su situación, pero no va más allá de esto. Yo siempre recuerdo cuando me hacen este tipo de pregunta a los hijos de divorciados. Soy hija de una familia tradicional, pero recuerdo cuando llegó el boom del divorcio en Es-

paña y surgieron veinte mil estudios y diferenciaciones entre hijos de divorciados e hijos de padres de toda la vida. Nunca hubo un dato real. Había posiciones a favor y en contra, lo mismo que estamos viviendo ahora, lo que pasa es que ahora se difumina más por esta cantidad de estructuras distintas que tenemos. ¿Peculiaridades? Claro. Es que la vida nos va haciendo peculiares a cada uno en función de nuestras circunstancias.

¿Qué piensas del colecho y de dar el pecho a demanda?, me pregunta otra amiga.
Parto de la realidad de que cada padre hace con sus hijos lo que cree que es mejor para ellos. El colecho es una decisión de los padres, pero creo que hace a los niños menos autónomos. Conciliar el sueño es una de las primeras tareas que aprende a hacer el niño solo. Se puede trabajar la autonomía por otro lado, pero te digo una cosa, a partir de los cinco empiezan a dar unas patadas horrorosas. Muchos padres que practican el colecho me vienen a ver desesperados, entre otras cosas porque cuando tratan de tener relaciones sexuales el niño se mete por medio. Es verdad que muchas veces este "a demanda" puede ser bueno, como lo puede ser el colecho, pero en algún momento hay que decirle no al niño, me da igual que sea con la teta, con la cama o con lo que venga después. Y los niños tienen que escuchar el no, porque es un límite que les hace desarrollar muchísimas capacidades. Hay reticencia a decir que no, intentando en vano que el niño no sufra y queriendo que él decida; pero un niño con dos años no tiene capacidad neurológica para decidir más allá de dos opciones, y si le dan cuatro lo vuelven loco.

En el más ambicioso de los seis libros de Rocío –escrito al alimón con Luis Torres y ejemplarmente titulado *Niños: instrucciones de uso*–, se encuentran casi mil páginas de recetas para una crianza ordenada. El conductismo tiene el encanto de mostrarnos como seres predecibles, como máquinas sin misterio para cuyo dominio basta con conocer bien las instrucciones de uso. No sólo en este que se vende como "El manual definitivo", también en otro de sus libros, *Niños desobedientes, padres desesperados,* se incide en esta eficacia desde la misma portada: "El método para que tu hijo te haga caso a la primera". Más allá de la estrategia comercial de su editorial, el gran atractivo de Rocío Ramos-Paúl, la explicación del triunfo de su marca personal, es su sentido común y la simpatía que despierta, a un lado y a otro de la pantalla. Acaban de llamar a la puerta del despacho para avisarnos de que ha pasado el tiempo convenido y todavía tengo preguntas que hacerle.

Uno de los aspectos más recurrentes en sus programas es la relación de los niños con las nuevas tecnologías. Me llama la atención que en el anuncio que más aparece en la web de los programas se le vea a usted promocionando una consola Nintendo. ¿No cree que ese anuncio siembra dudas acerca del objetivo terapéutico de su labor?
Yo nunca aparezco con la consola en la mano. Tengo mi filosofía de la publicidad y no prescribo directamente nada. Siempre he estado a favor del uso de las tecnologías y mi relación con Nintendo es desde hace mucho tiempo, me gusta mucho cómo trabajan. Lo que me piden a mí son pautas de control sobre la videoconsola, para empezar a jugar, algo con lo que estoy de acuerdo. Indiscutiblemente son opciones publicitarias que llevan detrás una retribución económica, sin embargo, creo que no desvirtúa mi labor, porque no dice nada que no diga luego contigo en una entrevista: controla el contenido, controla el tiempo, ponte a jugar, disfruta, que no te dé miedo. Si yo dijera "Nintendo es la mejor videoconsola que te puedes comprar", entonces tendrías razón. Léete los diez consejos que doy en el anuncio de Nintendo y cuéntame de ahí qué quitamos. Las empresas tienen dinero para labores de responsabilidad social y en ese sentido yo pienso apoyarlas. Hay muchas cosas a las que digo que no, pero si me dicen que vamos a hacer una telepromoción sobre la importancia de la alimentación, como he hecho con Danone, pues yo doy mi mensaje, el mismo que doy en la consulta a los chavales. Y efectivamente, en la publicidad hay un dinero que es muy goloso. Yo también tengo hipoteca, hijos que van al cole y todo eso.

Pero te va muy bien, ¿no?
Me podría ir mejor [se ríe]. Me va muy bien a nivel profesional, la televisión me ha lanzado a muchas cosas que de otra manera me hubiera costado mucho o no hubiera podido.

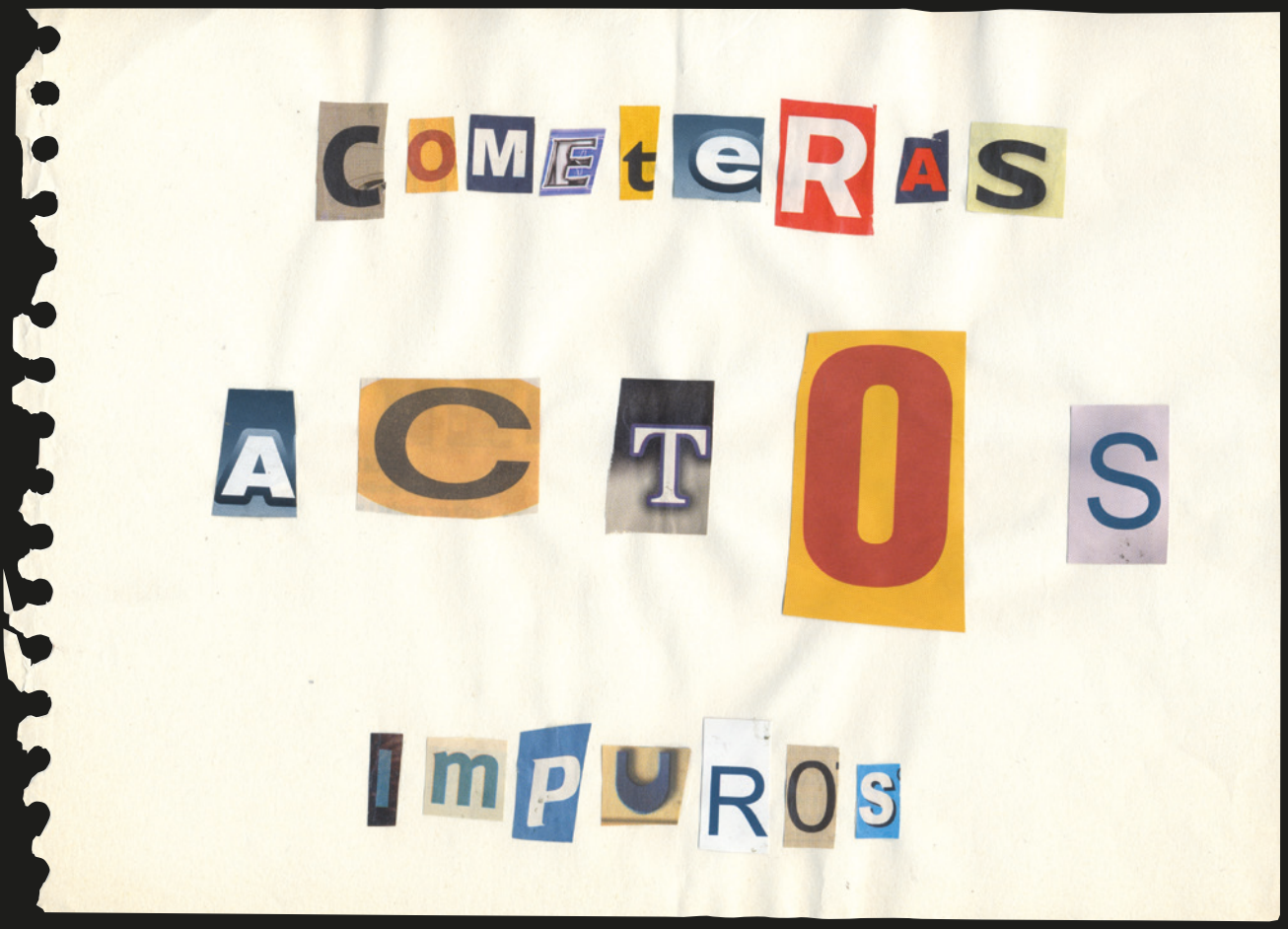
Además de su consulta, Rocío da conferencias, investiga y da clases de Cognitivo conductual en la infancia dentro del Máster en Psicología Sanitaria de la universidad privada de Comillas. Ahora está muy contenta porque acaba de publicar dos artículos sobre TDH y alimentación en sendas revistas académicas norteamericanas. A sus dos hijos y a sus sobrinos les tiene dicho que no presuman de tener a una madre o una tía en la tele, "porque les gusta, ¿eh?" "Yo les digo que es el trabajo que tengo, que la gente me conoce porque salgo en la tele, pero que es igual que el trabajo de su profe o el del señor que le trae por la ruta del autobús." Según asegura, las criaturas no la toman a broma por ser la Supernanny y cuando no le hacen caso intenta arreglárselas sola, a veces con la ayuda de su marido, pero sin necesidad de profesionales extraños.

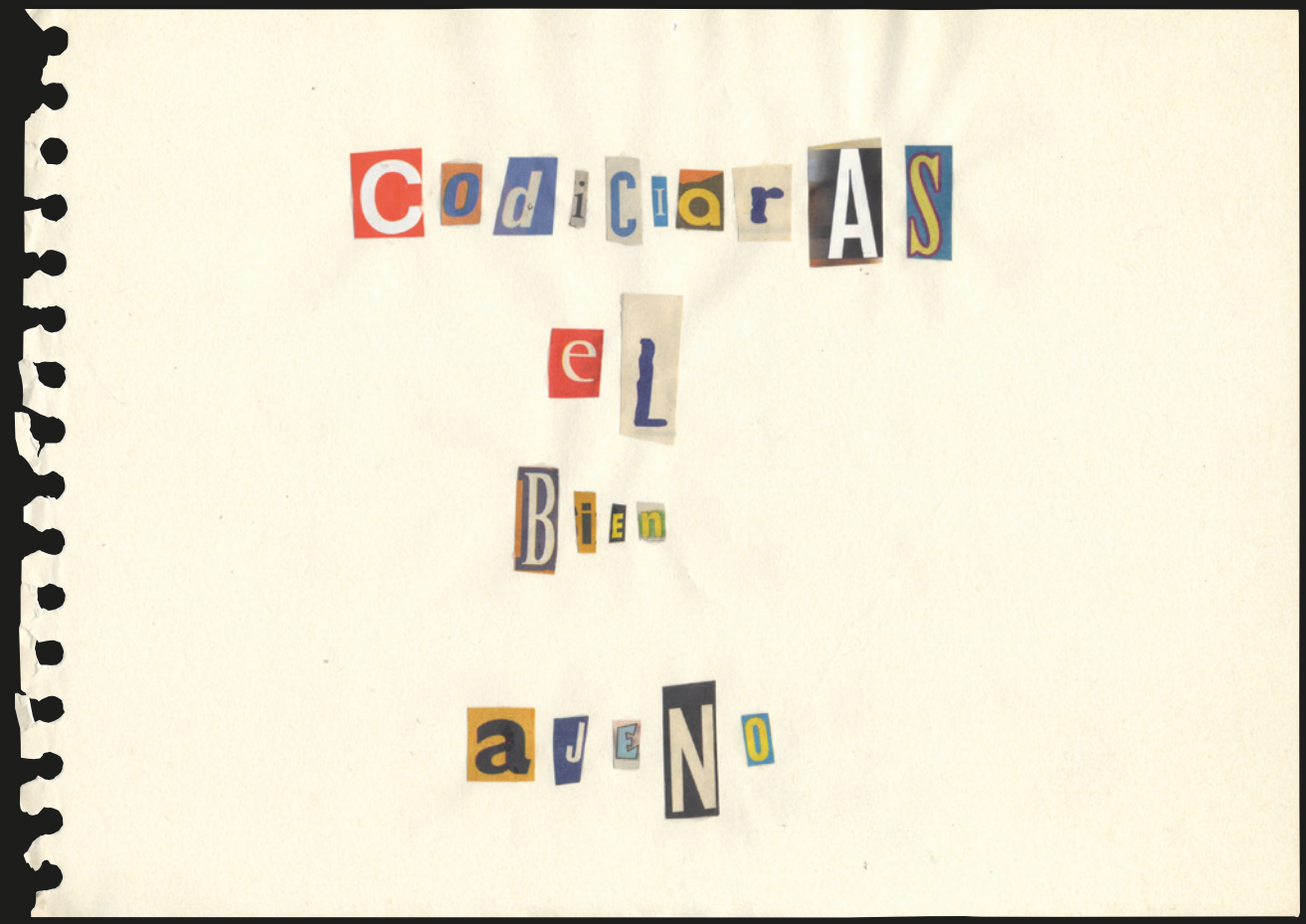
Dejando a un lado la cuestión publicitaria, ¿eres consciente de que una profesión sanitaria como la tuya trasladada al ámbito del entretenimiento puede generar contradicciones deontológicas? ¿Nunca te has preguntado, como psicóloga, al verte en la pantalla, qué hago yo aquí?
Pues no, la verdad. Pienso más bien en la cantidad de oportunidades que me ha dado. La evaluación que hacen los profesionales de la psicología del programa es muy buena y la gente de la calle ni te cuento, es maravilloso el cariño que me dan. ¿Por qué? Porque al final, aunque tengas que entretener, acercas una profesión a la gente de la calle. Yo siempre he tenido claro que soy psicóloga.

Y como persona, ¿te encuentras a gusto con el personaje?
Sí, porque el personaje es un personaje y luego yo soy otra cosa, y eso me encanta. Lo mío soy yo, con mi familia, con mis amigos, y en la tele es mi aspecto profesional, que es el que tengo aquí ahora contigo. Sonrío más, me dicen, cuando me ven por la calle que cuando estoy en la tele.

Rocío se ha levantado de la silla y me abre la puerta de su despacho invitándome amablemente a salir: "Perdona pero el tiempo no me da para más". Al final la entrevista se ha alargado 15 minutos sobre la media hora pactada: 45 minutos de conversación grabada, lo que dura un programa de *Supernanny*. No es mucho, pero es lo que hay.

Fidel Moreno (Huelva, 1976) es escritor y músico. Trabaja en *El Estado Mental* y colabora con distintas editoriales.


COMETERAS
ACTOS
IMPUROS


CODICIARAS
EL
BIEN
AJENO

trabajaras en las fiestas

¡mataras!

¡VERGONZARÁS

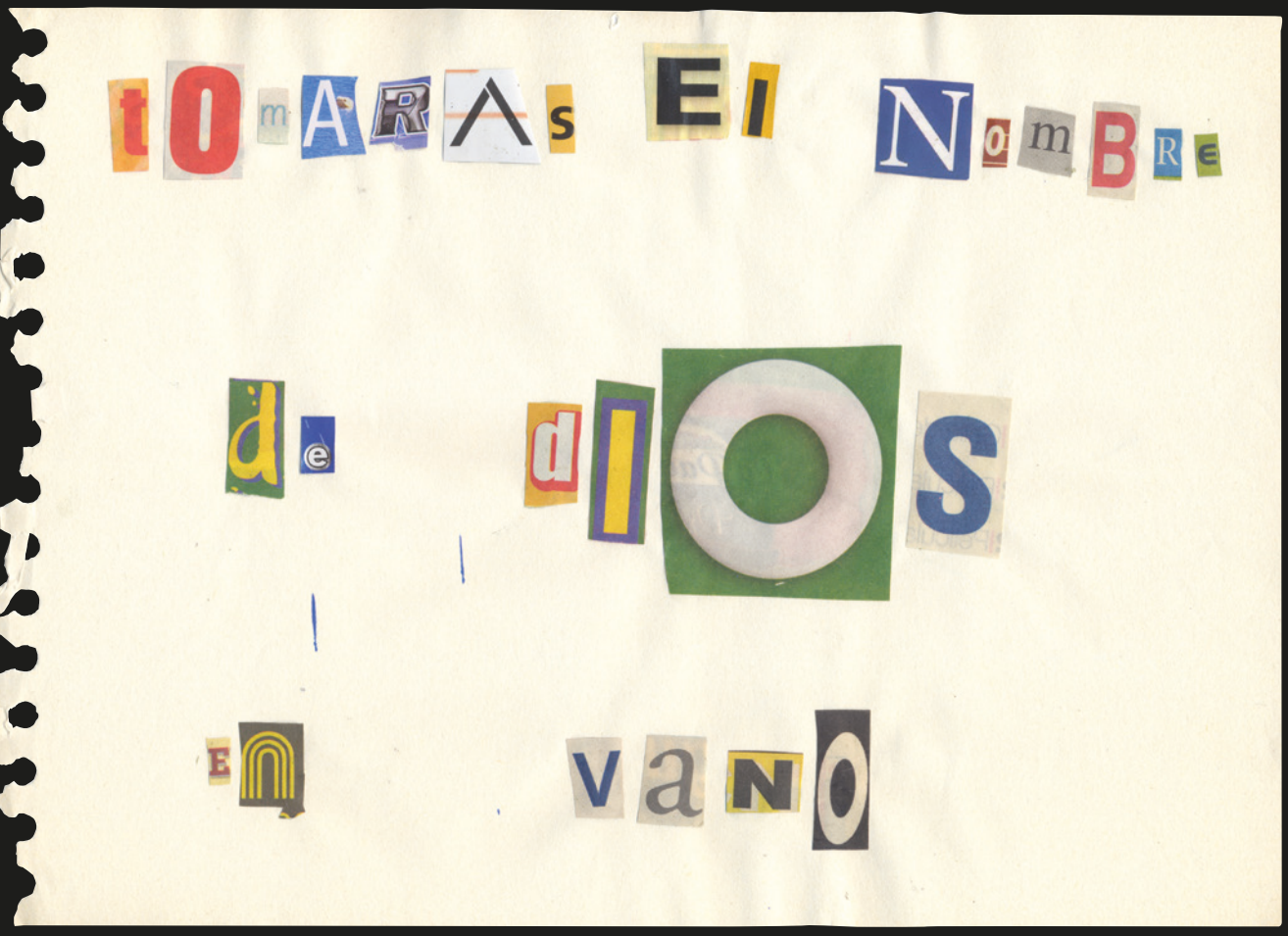
A TU Padre

Y

a TU madre

robaras

Juan Pérez Agirregoikoa



DE LA MAGIA DE LOS VÍNCULOS EN GENERAL

Conversación entre Jesús Caníbal y Rafa Marcos Mota

Jesús Caníbal es J. Es socio de la librería cooperativa barcelonesa La caníbal junto con Amanda Cuesta y Julia Montilla. También forma parte, junto con Gelen Alcántara Sánchez, del equipo artístico Jeleton. Rafa Marcos Mota es R. Marcos Mota y es artista.

J.

Querida Rafa, la revista *El Estado Mental* nos ha pedido grabar nuestro klub de lectura, que llamamos cuquis xerrameques, donde cada cierto tiempo compartimos los libros que nos estamos leyendo, y por esto nos van a pagar dos duros que falta nos hacen. También dicen que lo hagamos un poco fácil. Pero a ver, que esto no tiene ningún misterio, lo que hacemos es intercambiar datos de escritoras que nos gustan como si fueran números de teléfono, pero con nuestras impresiones del momento.

R.

Bueno, me parece bien; si esto queda como lo que es y comentas, sin mayor pretensión, pues bien, comencemos...

J.

Ya lo sabes tú que no estamos para pretensiones. Me gustaría empezar con un libro porque leí hace poco un fragmento de él en el primer programa de mi podcast de mariborbor irratia. Es una antología de poemas de Aimé Césaire de la editorial Susa, en una colección que se llama Munduko Kaierak. En concreto es *El cuaderno de un retorno al país natal,* que escribió tras volver de su estancia en París, donde había fundado la revista *El estudiante negro*... Aimé Césaire escribió también *Discurso sobre la negritud* y otros textos anticoloniales muy importantes. El vasco no es mi primera lengua, lo estoy aprendiendo y me cuesta mucho, pero voy a leerte-traducirte-inventarme un trocito de lo que leí: "En la última hora del amanecer las hambres y las no sé qués, los miedos escondidos en las cloacas, los miedos subidos en los árboles, los miedos enterrados bajo tierra, los miedos que andan no sé sabe dónde por los cielos, los miedos amontonados y las humaredas (cuernos de humo, en vasco) de la desesperación... aquel al que se le había olvidado saltar adelante". El editor de la colección es Beñat Sarasola, que también es poeta. Y el traductor de este cuaderno, Iñaki Aranbarri, también. Antes no pensaba demasiado en eso pero ahora me interesan mucho las traducciones. Aunque tú puedas estar leyendo a Jack Halberstam en inglés, en el momento en que se traduzca se van a generar traducciones de sus conceptos o términos en castellano, se van a implantar y eso es un campo de batalla. Diría que en las lenguas minorizadas, como el catalán y el vasco (las dos que conozco algo) las traductoras tienen más conciencia histórica de lo que están haciendo... Una cosa que me encantó de esta colección, y que sólo por esto ya soy fan del editor, es que el cuaderno de Maria Mercè Marçal está traducido por Itxaro Borda, son dos poetas increíbles y hasta donde yo sé de las primeras que han publicado poesías abiertamente lesbianas en catalán y vasco respectivamente. Hacer ese encargo, y juntar eso, me parece maravilloso. No es sólo lo que lees, sino esas dos poetas en sus escritorios dialogando en el tiempo, como en la canción *La escritora* de Lidia Damunt.

R.

Esas herencias... La herencia es un tema al que desde hace tiempo le doy vueltas e igual también tiene que ver con las lecturas que tengo entre manos. Estoy profundizando en la obra de Alberto Cardín, con lo que encuentro, porque tampoco se está reeditando casi nada. Cardín fue un activista a su manera, teórico, antropólogo e historiador raro que se situó en un lugar bastante incómodo. Como murió en el 92 de sida, históricamente se lo han quitado del medio, por decirlo de algún modo. Comencé con *Guerreros, chamanes y travestis. Indicios de homosexualidad entre los exóticos,* de Tusquets, que es un compendio de textos que mezclan testimonios de antropólogos con rescates de textos de civilizaciones no occidentales y en el que aparecen figuras que se podrían identificar como intermedias ante un binario masculino-femenino. Ahora me interesa más la obra literaria de Cardín, estoy detrás de conseguir sus tres libros de poemas. Tú me dijiste que te habías leído dos...

Después del imperio
LO MEJOR ES LO PEOR
GARY

J.

Sí, *Despojos,* en Pre-Textos, del que aún se pueden encargar ejemplares, y otro en Pre-Textos también, no me acuerdo del título. *Despojos* me gustó mucho, lo recuerdo hablando de carne, piel, tacto, y sugiriendo una enfermedad grave.

R.

Lo que he conseguido por ahora es *Lo mejor es lo peor* y *Detrás por delante,* dos libros raros de estilo, más bien compendios de textos que seguramente escribió en tiempos muertos. En *Lo mejor es lo peor* hay algo de travestismo logo-histórico de los asuntos sociales que preocupan a Cardín, y él, como titiritero, los hace bailar para degradarlos o redimirlos.

J.

En las portadas de estos tres libros veo algo que se repite. Hay como una especie de emblemática de una figura de piel negra y otra de piel blanca que muestra el culo, o una figura que es medio blanca y medio negra mostrando el culo, y no sé si esto es mi puro racismo involuntario, porque yo veo ahí una iconología, o es que se copiaron, o que él quería que saliera esto siempre.

R.

Me consta que él controló estas tres portadas. Yo veo lo que comentas como un alegato resumen de una de las "misiones" que Cardín seguro sentía como antropólogo homosexual que era: que su deseo por los exóticos se consumara en la corrupción de Occidente.

Pero lanzo la piedra y salto a otro libro que me ha encantado, *Espejo de amor y lujo* de Lluís Fernández. Es su tercera y última novela, publicada también en el 92. Es un retrato-ficción de la Transición Española a través de una novela pseudo-policíaca pseudo-culebrón en la que los personajes masculinos son maricones reprimidos y las mujeres cuando no son travestis actúan como tales. Hay un capítulo en el que un alcalde del PSOE está descubriendo su lado homosexual a los cuarenta y pico con un menor y hace un viaje de empresa y de repente tiene un affaire con el líder de la oposición, ¿vale? Se encuentran en su habitación del hotel y se consuelan: "No llores, José, musitaba, esto tenía que ocurrir. De sobras sabías que te deseaba desde los tiempos de la Transición y aún me parece mentira que esté aquí besándote, bla, bla, bla". Pero mi favorito por ahora de Lluis Fernández es *El anarquista desnudo* de Anagrama. Fue su primer libro, de hecho ganó el premio Prudenci Bertrana en el 78. Este libro es superbonito y supertriste porque son cartas a un personaje que se mantiene fuera de escena, un tal Aurelio Santonja, un homosexual que se exilia en Holanda no se sabe por qué, se supone que por algún tipo de crimen o acusación. Las cartas son de sus amigas mariconas y travestis ex-amigas y ex-amantes, que le van escribiendo sin que leas sus cartas de respuesta. En medio de la novela hay un inserto muy raro, con textos que a priori no están relacionados con el resto de la novela, como *Carta a los homófilos del próximo siglo. Valencia 21 de septiembre de 1975.*

J.

¡Vamos a leerla en alto!

R.

Pues dice "para vosotros, que todavía no habéis nacido, hermosas mariquitas venideras. Una voz del pasado se levanta en la cárcel de vuestro presente. ¿Todavía no habéis realizado las viejas promesas? Porque, ahora y aquí, estamos tocando fondo. [...] Extrañas figuras del futuro, ¿Todavía os prohíben los colores suaves, el gesto sublime, el paseo artístico por las aceras de la desesperación, el azul en los ojos y el rojo en los labios políticos de la subversión? ¿Todavía el amor es un bien establecido, hasta el best-seller prohibido por las oscuras figuras del sindicato del terror? ¿Todavía el amor tiene sabor de urinario, de sábana gastada, de escondrijo de farol enmudecido por el relente de la noche? De ser así, entregaos al grito disfrazándoos de tinieblas. Haced enmudecer la tierra, que ya no será capaz de seguir conviviendo con la proyección de sus fantasmas. ¡Basta de apariciones! ¡Antes que fantasmas de la noche, jinetes del Apocalipsis!".

A veces siento que estamos tan saturadas de teoría y al mismo tiempo tan catapultadas en un sálvese quien pueda desde la supervivencia y la precariedad que necesitamos un poco de magia y fantasía, y este tipo de lecturas te abren vergeles en el cerebro donde poder caer así como medio de lado, en una esquina pero con gracia, y de paso, sutilmente, soltar un puñado de semillas que llevabas escondidas. También me gusta este ejercicio de revisar cosas del pasado reciente sepultado, por lo de evitar el alzhéimer, ya sabes.

J.

Entiendo lo que comentas pero no me pasa porque yo la teoría me la leo como autoayuda, ja, ja... O más bien como libro de conjuros, que te transforma a ti y a lo que te rodea, reopera en símbolos que eran tóxicos y los convierte en antídotos. Cuando leía a Judith Butler no estaba pensando en Kant sino en mis cosas y me latía el corazón a mil por hora porque me transformaba a mí y a mi entorno. Es algo que ahora me está pasando con un libro de Donna Haraway, y que tiene un título que no lo puedo ni leer... *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra©_conoce_Oncorratón®. Feminismo y Tecnociencia,* de 1997, de la editorial UOC. Aparte de éste en castellano Donna Haraway sólo está editada en la colección Feminismos de Cátedra y la Universidad de Valencia y ese está agotado. Pasa un poco como con Pedro Lemebel o con *Testo Yonqui* de Beatriz Preciado,

Fotos de David Bestué

que en la librería me lo piden todos los meses, pero no lo reimprimen. La internacional heterosexual sigue interceptándonos los libros.

R.

Es terrible, es como si verdaderamente el capitalismo hubiese encontrado su modo de seguir "quemando" herejes, a su modo.

J.

Pues a mí me está cambiando, estoy flipando, es tan íntimo que no sé si te lo voy a poder explicar. Me gusta mucho que piensa los capítulos a partir de unos cuadros muy bonitos de su amiga Lynn Randolph, con la que dice que se retroalimentan. Se puede decir que es un libro de biología porque ella es bióloga y dice desde dónde habla, se preocupa por la industria farmacéutica, por el feto como entidad sagrada contemporánea...

R.

Justo acabo de preparar un ensayo visual sobre eso para el nuevo número de la revista *PIPA*, que edita Maite Garbayo.

J.

También Lee Edelman en *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* que ha publicado en castellano Égales, arranca el libro a partir de cómo le interpelan unas imágenes de fetos de propaganda pro-vida, anti-elección. Haraway explica una cosa muy interesante que es el origen de esa iconografía, las fotos que hizo Lennart Nilsson para la revista *Life*. Algunas de ellas son fotografías intrauterinas de fetos en gestación pero otras son fotos extrauterinas, de fetos abortados. El asunto es que las que se difundieron en todo el mundo están mezcladas, entonces es el milagro de la vida pero... Hay otro capítulo donde se habla de los fetos invisibles, de un estudio de campo sobre la mortalidad infantil en el primer año de vida en el noreste del Brasil en los 90 en relación a la pérdida del hábito de amamantar, con la introducción de la leche en polvo primero por organismos de cooperación y luego por Nestlé... Este libro al principio parece futurista pero luego ves que todo sobre lo que está hablando es de los años 90, de 1997.

R.

Como hermanas bastardas de la Haraway pienso en Brigitte Baptiste, una bióloga transgénero colombiana, creo que te gustará. Y de otra de las hermanas de Haraway, Sandy Stone/Allucquere Rosanne Stone, su *El Imperio Contraataca. Un manifiesto postransexual,* una respuesta a otra feminista más purista, que la estaba cuestionando desde un feminismo CIS-género.

J.

Era una respuesta a *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* de Janice Raymond, de 1979. Ahora te hablaré de otro libro que he leído hace poco muy distinto y me ha impresionado mucho, yo creo que en el reino de España nos lo tendríamos que leer todo el mundo al igual que *Las venas abiertas de América Latina* de Galeano, a ver si nos enteramos: Se llama *Cómo leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, de Siglo XXI, yo tengo la edición de Biblioteca Nueva. Es un ejercicio de iconología politizada. Son comentarios de las viñetas del Pato Donald tal como estaban siendo introducidas en Chile, es de 1972 y al leerlo ahora ves el golpe de estado que viene, y lo ves en el Pato Donald, es terrorífico. Creo que con eso ya he dicho suficiente.

R.

Vale, este libro, *Saturday Night Thriller,* editorial Estruendo Mudo de Lima, de Giuseppe Campuzano. Su editor es Miguel López e incluye una entrevista que le hice a Campuzano para Antigonia hace años. Es una compilación de conversaciones y otros materiales que no se habían publicado antes en papel. Hay unos cuentos, que tienen mucho que ver con lo de Cardín y Fernández pero en una sociedad de un mestizaje mucho más real. Destaco un texto que creo que es de los mejores que escribió Giuseppe, *Genealogía velada del futuro travesti.* No te voy a contar más sobre él porque es accesible en su perfil en Facebook, léetelo, pero te adelanto que habla de velo, travestismo, ocultación, relación, revelación, casi como recordando a las máquinas de guerra de Deleuze y Guattari pero desde otro ángulo (y mucho mejor).

J.

Seguro que mejor para mí, es raro pero me siento más cerca de Campuzano.

Hablemos si quieres del libro que te recomendé hace poco, *La ciudad de las damas,* de Cristina de Pizán. Dicen que es la primera mujer de la Europa medieval que se ganó la vida escribiendo, vivió del 1364 al 1430, era hija del astrólogo de corte y al enviudar se tuvo que buscar la vida como La Paquera. En este libro enumeró las grandezas de las mujeres a lo largo de la Historia. La ciudad de las damas es una arquitectura alegórica donde te vas encontrando a mujeres, primero en la muralla, luego otro recinto, y te van saliendo guardianas o porteras para acceder a los distintos recintos... Lo escribió en respuesta, a veces airada, a las discusiones de la época sobre la corrupción que decían algunos (y ganaron) que era intrínseca a la mujer e incluso sobre su ausencia de alma. El libro de Cristina tuvo éxito y protagonizó un gran debate, en clara inferioridad numérica. Y a la vez es un libro muy poético, con esa cosa del paseo o desfile alegórico y las voces que te hablan desde cualquier esquina. También me gusta la manera que tiene de discutir con los más grandes sin miedo, que eso es algo que deberíamos hacer todo el mundo. Me recuerda una frase que leí a Marisa Belausteguigoitia, que decía, y vuelvo a citar de memoria,

que "escribía sobre Virginia Woolf y sobre aquellas que son opacadas por la presencia de Virginia Woolf". Hace poco compré este libro para regalártelo, editado por el PUEG de la UNAM cuando ella lo fundó y dirigía: *La casa de la mema. Machas travestis y locas,* de Annick Le Prieur (o "Anita de Lo Peor" como la llamaban en la casa). Para mí la razón más para traértelo es el tesoro léxico que pueda contener. La primera vez que fui a México y pregunté "¿aquí cómo nos dicen a los maricones?" Me dijeron, Puto, Joto, que es una palabra increíble con una etimología confusísima que enlaza el penal de Lecumberri con las sotas de la baraja y el xot catalán.

R.

Al hilo de esto ahora te hablaré de *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, de Juan Antonio Ramírez, en Alianza Forma. Yo creo que en todo lo que estamos visitando se cruza una experiencia cinematográfica. Este libro se centra en hacer un análisis de las arquitecturas producidas para un registro bidimensional como es el cine en el momento más poderoso de su industria, el Hollywood de los 20's a los 50's. El libro es muy discreto pero ya habla de todo: trampantojos visuales, exotismos, arquitecturas acuáticas... Pasando a otro título aún más pretencioso, también me gustaría enseñarte *Thee Psychick Bible, Thee apocryphal scriptures ov Genesis Breyer P-Orridge and thee Third Mind ov Thee Temple ov Psychick Youth,* un compendio de todos los textos que desarrollaron en su secta. No sé si conoces Thee Temple, estaba diseminada por el mundo y su cohesión se basaba en una correspondencia postal donde se hablaba de políticas de género y sexualidad, experimentación con drogas, colaboración musical...

J.

Algo escuché, Genesis me pareció muy interesante, cuando habla yo la escucho. ¿Dirías que utilizan algo parecido a la magia?

R.

Ellos lo defienden totalmente como que sí y consideran el libro como un libro de magia.

J.

Yo a Genesis la veo así: mucha investigación, mucha experimentación, mucho salir de cualquier territorio cómodo, etcétera. Por eso no me sorprende lo que cuentas de una iglesia más en diáspora que en reunión.

Hablando de diáspora por alusiones de marica diasporada, aquí está un libro que me leí hace ya un poquito pero tenía que traer: la *Ética marica* de Paco Vidarte, editada por Égales. Tiene algo de inapropiable, porque dice cosas muy potentes y luego vuelvo a buscar una cita, pero no es como yo pensaba y no la puedo usar. Sólo funciona al leérmelo del tirón, que es como está escrito, y eso me encanta. Una de las ideas claves del libro es la de correr como pollo sin cabeza. Dice que cuando la marica detecta problemas a los lados, porque tiene visión periférica, aprieta el paso y sigue palante y no mira atrás. Cuando llega a casa le duelen los pies de haber corrido con los tacones pero ya está a salvo. Me gusta el título porque creo que existió el encargo o autoencargo que en origen iba a ser un manual de ética al uso, *Educación para la ciudadanía,* pero por el camino se pone hecha una furia y le sale esto, es una de las cosas más enfurecidas que se han escrito jamás. Y claro, luego a veces leo que citan *Ética marica* o *Una habitación propia* en términos de teoría y digo "¿Teoría? ¡Mi ano!". No, esto no es teoría.

R.

Cambiemos de tercio, ¿te has leído alguna vez *Los propios dioses*, de Isaac Asimov?

J.

¡Sí y me encanta! Me lo recomendó mi vecino Rulo y me sorprendió muchísimo porque no imaginaba que Asimov tuviera un cuento así. De hecho creo que lo propondré para el grupo de lectura "Penelope Black" de ciencia-ficción no eurocéntrica no androcéntrica que estamos montando en la librería porque siendo Asimov y todo, es muy especulativo e interesante en estos términos.

R.

A mí me lo dejaron hace tiempo y me encantó. Es precioso, y como organigrama conceptual o simbólico es una fisura al binario.

J.

Sí, estas fisuras justifican la ciencia-ficción o la magia. Lo simbólico te sirve para problematizar ideas muy establecidas como los dualismos. Pero voy a poner un poco de saturnismo en la olla, con *Elegía* un libro de poesía de Mary Jo Bang editado por Bartleby que me regaló mi amiga Betty aka ThunderBetty. Yo últimamente pienso mucho en la frase: "Hay que escuchar al dolor". Escúchalo al menos un poquito. Estos son los poemas de una poeta a la que se le ha muerto de sobredosis un hijo y están ordenados de un modo cronológico, son casi enumeraciones o nombrar cosas. Empieza cuando la llaman, cuando llega a la habitación del hijo, cuando vuelve a su casa... Y ese lugar para mí no es un sitio especialmente cómodo en el que pensar, por eso mismo me cuestiona, en el mejor sentido.

R.

En relación a la dificultad, he traído *Aliens y anorexia,* de Chris Kraus, editado por Sémiotext(e). Ella empezó haciendo películas experimentales rollo fantasía bollo raro pero no del todo, también tiene varios libros. Es lo que estamos hablando todo el rato, manejo de capitales simbólicos, en esta ocasión narrado entre la primera y la tercera persona en historias que se cruzan y que de pronto se detienen y acaban allí. Suele divagar, pero hace una interpretación muy libre de esto y lo lleva a un terreno de pronto muy innovador a un nivel feminista, un poco macarra, respecto a gente que podría ser detractora de Sandy Stone. Tiene el otro libro del que te hablaba el otro día, *I love Dick* que está traducido al castellano aunque no sé por qué la editorial lo ha traducido como "Amo a Dick", en fin.

J.

Pues aquí hay no sé si Dicks pero seguro que Dykes, se llama *Genero-Ariketak. Feminismoaren Subjektuak* de la editorial Edo!, y es que yo sepa la primera antología de textos transfeministas en vasco, y por lo que te conté al principio, este se hizo muy conscientemente con la intención de producir terminología. La editorial me gusta mucho. Y el libro te permite leer en vasco algunas cosas que igual ya habías leído en castellano, o al contrario leerlas por primera vez en vasco. Mi primera lengua fue el castellano pero cada vez me interesa más trabajar y vivir en lenguas minorizadas como el catalán y el vasco. Una lengua minorizada es mucho más resistente a las búsquedas en bases de datos, a los netbots, y su ortografía no está tan normativizada. Además si una lengua no es tu primera lengua la naturalizas mucho menos. ¡Contigo es la primera vez que hablamos en castellano y está siendo raro!

R.

"El estado mental" como algo literal... jaja

J.

Sigo pues con *Después del imperio,* de Paul Gilroy. Estuvo hace poco en La caníbal cuando venía a hacer una conferencia en la Fundació Tàpies y me pareció majísimo y fue un pasote, porque además de hacer teoría social importantísima sabe mucho de ciencia-ficción, de música, ha estado en movimientos antirracistas en Reino Unido... A mí este libro me ayuda a pensar la tóxica herencia colonial, la raza, escuchar el dolor, la violencia del racismo macro y micro, pero deconstruyendo estas palabras al mismo tiempo. Tiene una cosa muy

Jesús Caníbal (izquierda) y Rafa Marcos Mota (derecha) durante la conversación en Barcelona

interesante sobre la melancolía de los hooligans del fútbol del Reino Unido. Gilroy describe en cierto momento que los hinchas evocan como momento heroico el Londres de los bombardeos alemanes, que sorprendentemente no es una victoria sino una victimización. A mí me ha hecho pensar en la violencia machofascista en el fútbol, y quizás es un delirio pero incluso en la violencia de género, y me pongo a pensar en la psicología de la agresión como una especie de sensación de pérdida de grandeza, de ahí a una melancolía ultraépica, y de ahí el paso a la agresión como una especie de defensa enloquecida que invierte los términos de agresor y agredido. Un horror, vamos. Ahora estoy muy contento porque acaban de traducir de él *Atlántico negro* en Akal, que marcó un antes y un después en la teoría de la diáspora africana.

R.

Este es *Zona temporalmente autónoma*, de Hakim Bey, traducción y notas Guadalupe Sordo, Tarrasa ediciones, Madrid. Esta edición está muy bien porque no incluye textos contemporáneos que lo ponen en contexto. Para mí tiene similitudes con *Psychic Bible,* porque aunque no pretende ser postulado ni instrucción técnica de nada, está entre un libro de autoayuda y una reorganización simbólica con una autoconciencia muy política.

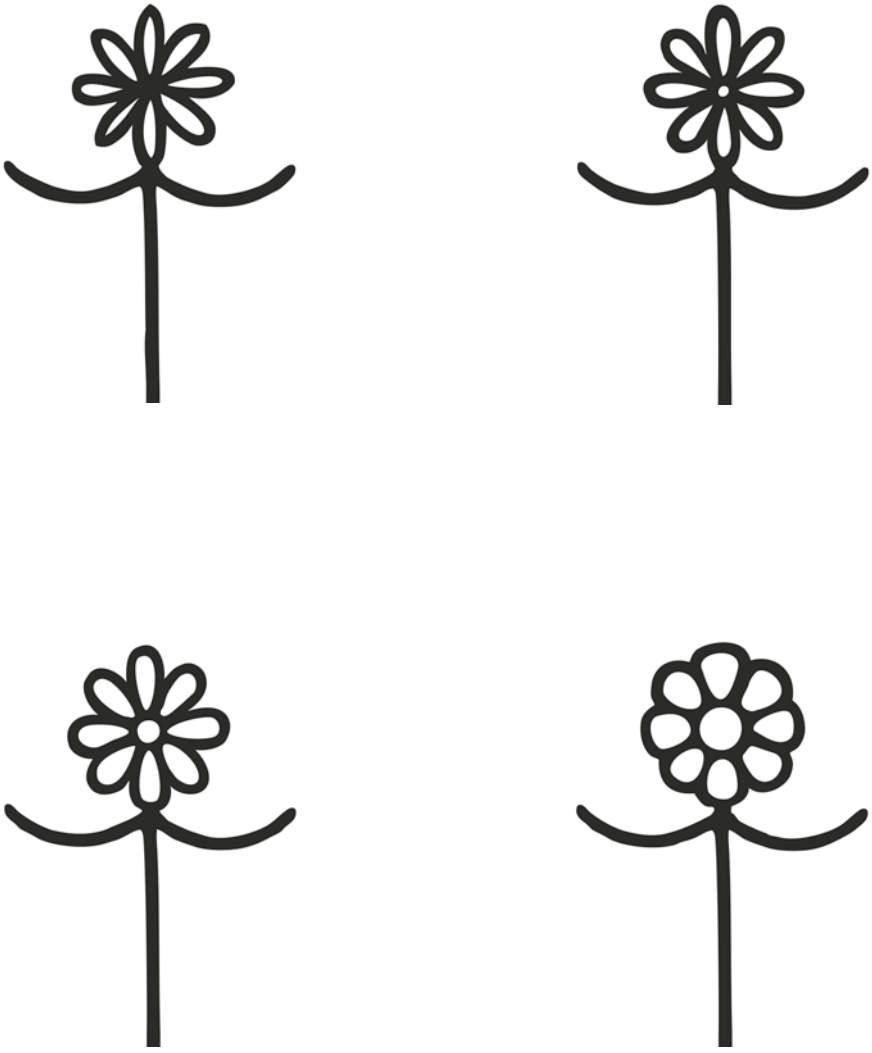
J.

Pues en este otro se trata de exponer a la luz cosas escondidas, muy duras de leer, pero mucho más duro no hacerlo. Se titula *Ingrid Olderock, la mujer de los perros,* escrito por Nancy Guzmán Jansen y editado por CEIBO en Chile. Es un libro que hemos presentado hace poco en la librería y me lo acabo de leer. Ella es periodista de investigación y ha trabajado mucho y a fondo sobre la dictadura en Chile, en concreto sobre los crímenes de Estado. Como lo que repetimos tanto ahora, #FueElEstado. Se trata de un estudio sobre una especialista en torturas al servicio de la dictadura que formó a torturadoras muy jóvenes y desarrolló "técnicas nuevas". Entre ellas, entrenar a perros para violar a mujeres y hombres. A lo largo de la investigación la autora no sólo da datos muy necesarios que confirman los temores, los rumores, o que a veces no coinciden con lo esperado. También tiende hilos a otras informaciones para entender estos crímenes dentro de un sistema represivo a gran escala, qué estructura los sustenta, qué función cumplen. Y hay algo que se trasluce de cómo esta represión brutal busca llegar a cosas que nos sean indecibles, como que sean lo peor de todo. Y esto es muy importante porque la tortura y la represión muchas veces buscan infligir lo indecible para silenciar y deprimir, que no se pueda ni decir y que nadie quiera hablar de ello, anular a movimientos populares enteros, apoyándose en las convenciones más intocables como las sexuales, escatológicas, etcétera. Que por otra parte esas convenciones creo que tienen algo de inoculaciones de esa misma falsa moral represiva. Por eso me ha parecido tan valioso este libro, para quien haya vivido estas experiencias y para quien no.

[...]

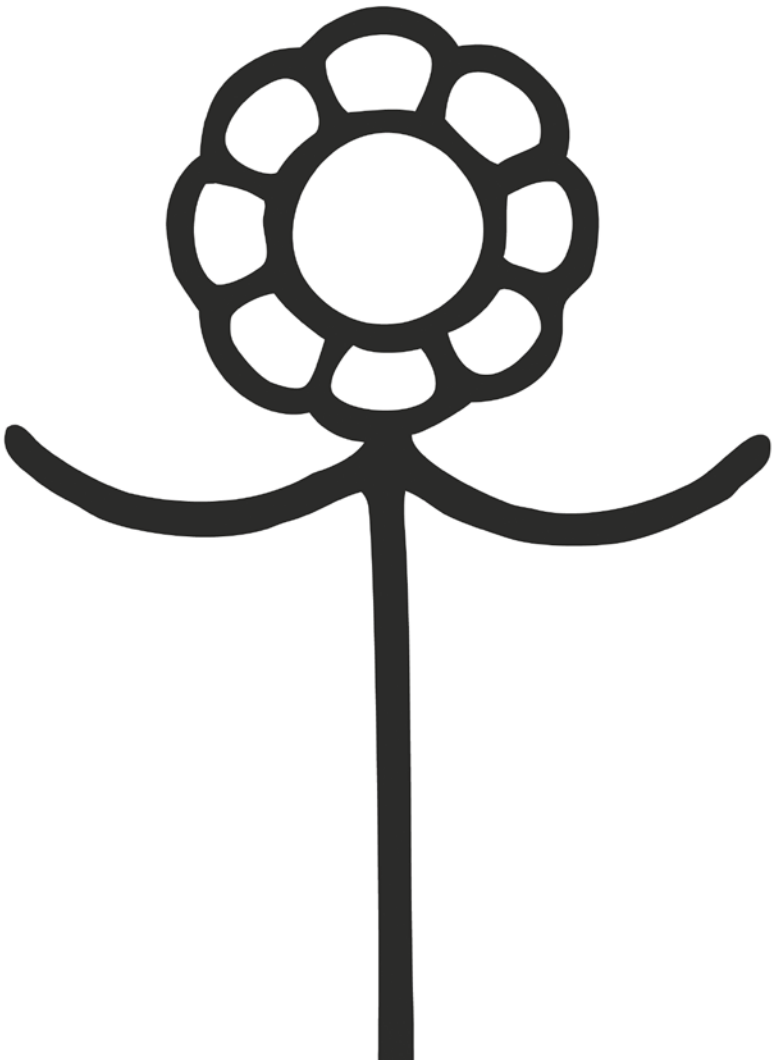
Ay, Rafa, es la hora de dejar esto listo y nos faltan como seis libros... Ya nos ha vuelto a pasar. En fin, seguimos otro día, ¿vale? Lectoras: esperamos que alguna de estas recomendaciones os venga bien, son nuestros libros y no estamos a sueldo de las editoriales.

FIORI!



Estas margaritas extraídas del cómic *Gay Flowers* que Stefania Sala realizó para la revista del "Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano", FUORI! en los años 70, se presentan ahora en una sucesión de estados, mostrando diferentes grados de transformación. La flor en el culo tal y como aparece representada en el *Jardín de las delicias* del Bosco no deja lugar a dudas, estas flores son varias cosas a la vez y celebran ese otro lugar que Mario Mieli, el filosofo queer italiano colaborador de FUORI! defendía:

Francesc Ruiz



" Il crollo del sistema fallocentrico comporta il crollo del sistema capitalista, che si regge sulla struttura maschilista- eterosessuale della società e sulla repressione-sfruttamento dell'Eros che garantiscono il perpetuarsi del lavoro alienato e quindi del dominio del capitale. Il proletariato rivoluzionario e il movimento delle donne rivoluzionarie sono due facce del Partito comunista-comunità umana, di cui il movimento degli omosessuali rivoluzionari è il culo. Come la transessualità, il movimento rivoluzionario è uno e molteplice." (Mario Mieli. Elementi de Critica Omosessuale.)

Imágenes de Francesc Ruiz, cortesía García Galería, Madrid.

VIVIR CON LA PUNTA DE LOS DEDOS :)

De herramienta a espejo, los sistemas de mensajería instantánea de nuestros teléfonos están modificando nuestra percepción de nosotros mismos y nuestros círculos sociales.

Pedro García Campos

Llego a la redacción de *El Estado Mental* y por fin conozco a Bruno Galindo. Aquí estamos, un año después de empezar a intercambiar mails. Un apretón de manos, un abrazo, un paseo por el estudio de radio y directos al despacho. Nada más sentarnos, sorpresa: "¿Tienes alguna idea para escribir aquí?". Y yo que pensaba que íbamos a tomar un café...

— Podríamos hablar del uso de Whatsapp, de cómo está cambiando nuestras vidas.

— Explícate.

— (Glups) Es que Whatsapp ha cambiado nuestras vidas. En un sentido comunicacional pero también a nivel narrativo. Es más, con el double check y los grupos, con los emoticonos y las relaciones con amigos, amores y desamores, somos seres cada vez más instantáneos. Seres que viven con la punta de los dedos.

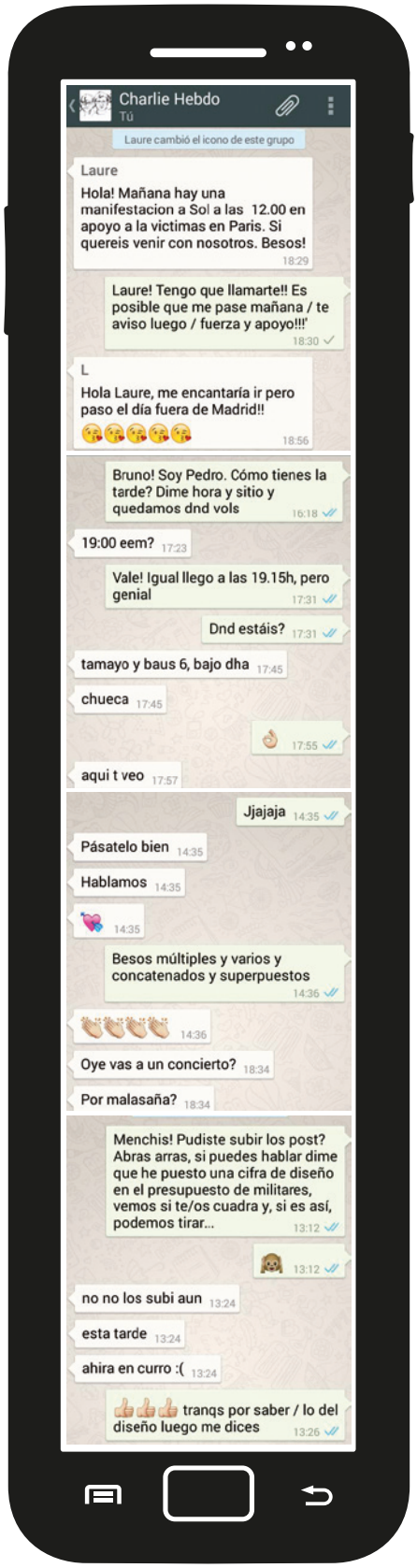
— ¿Y qué contarías en el reportaje?

Whatsapp se ha convertido en un reflejo de la realidad informativa, de la viñeta y la sátira nacional —es una fábrica de memes— o las relaciones emocionales. Es más, tanto en otras redes sociales como en Whatsapp construimos un yo público cuya expresión condiciona no solo la percepción que tenemos de nosotros mismos sino también, y mucho, la que los otros tienen de nuestra persona. Los mensajes y las gratificaciones instantáneas construyen relatos y realidades que hace una década eran impensables.

Pero estamos aquí. En una sociedad, la española, donde la penetración de los dispositivos móviles y el uso de redes y sistemas de mensajería instantánea alcanzan récords europeos: cerca de 25 millones de españoles usan Whatsapp, que factura el 6% de su mercado mundial en la patria de la "histeria nacional", como bromeaba Ortega y Gasset cuando se refería a la "Historia nacional". En España somos instantáneos. Lo queremos todo y lo queremos ya —como Jim Morrison en *Five to one*— y esa rapidez empasta a la perfección con la filosofía de estos soportes, que son, además, prueba fehaciente de realidad: son soporte de exclusivas periodísticas como las conversaciones entre Rajoy y Bárcenas y de citas sospechosas como las del Pequeño Nicolás con el secretario de Estado de Comercio Jaime María-Legaz.

En este punto se abre una bisagra. Una rendija que ejemplifica a la perfección otra de las nociones que se están redefiniendo en estos terrenos de interacción digital: la de privacidad, lo privado. ¿Qué significado adquiere en estos contenedores externos de personalidad? ¿Somos realmente nosotros los que escribimos en Whatsapp o lo hace una proyección de nuestro yo, un personaje que tenemos la oportunidad de crear y manipular durante segundos, minutos o incluso días antes de hacerlo público?

Hace 25 años, Evaristo, líder de la mítica banda de rock radical vasco La Polla Records, intentó resumir el cambio en los medios y los modos de comunicación de masas con un estribillo inolvidable: "Hoy en este mundo tan moderno y tan jodido, los viejos slogans se verán sustituidos. Sexo, droga y rock 'n' roll, hoy es imposible, pues para poder follar, un doctor has de llevar". Superado el paradigma analógico, todo es rápido y eficiente en esta sociedad de profilaxis comunicativa. Todo debe serlo. Según el *tecnofundamentalismo* y los preceptos de biopolítica hegemónica de gigantes como Google o Facebook, todo ha de ser gestionado al segundo, tanto en terreno material como en el de las emociones y las relaciones personales. El objetivo es ofrecer servicios efectivos para una economía express de los afectos. Convertirse en sistemas operativos de nuestras frenéticas vidas.



CONTENEDORES DE PERSONALIDAD

Esa profundidad banal de ida y vuelta se extiende por Facebook y Twitter y poco a poco, mientras nadie mira, por Whatsapp. Aunque como decía Josep Pla, "lo más profundo que tiene un hombre es su piel". Una dermis, en este caso digital, que muda como mudan los slogans y los canales. Los viejos —sentencias cerradas, verdades inquebrantables en prensa de papel, televisión, radio o publicidad...— han dado paso a Internet como medio masivo y a las redes sociales, su máxima expresión, como caballo de Troya de una realidad cada vez más líquida y orgánica. Una especie de fotografía borrosa a base de algoritmos hiperprecisos. ¿En qué lugar queda la noción de autenticidad? Redes sociales como Facebook o Twitter, públicas, y otras como Whatsapp o Line, privadas, se han convertido en una suma infinita de proyecciones y hologramas personales. Es más, en ellas nacemos, crecemos y desaparecemos —algunas incluso nos ofrecen nuestra propia biografía consultable—. En este mundo donde la diferencia establecida por el romanticismo entre yo público y yo privado se diluye en la tensión yo analógico / yo digital, donde la tecnología es constitutiva de lo humano, las redes sociales muestran el relato hegemónico de nuestras vidas. Dicho de otro modo: lo que sale de la punta de nuestros dedos conforma un personaje del que empezamos a no poder escapar.

Decía Michel Foucault en su seminario *Las tecnologías del yo* —en el que engancha su reconfiguración de las relaciones entre la sexualidad, el cuerpo y el poder a través de la idea del "cuidado de sí", contrapuesta al délfico "conócete a ti mismo"— que "existen cuatro tipos principales de estas tecnologías" y que cada una "representa una matriz de la razón práctica". Son, por así decirlo, cuatro caminos para el cuidado y el conocimiento de uno mismo. A saber: 1) Las tecnologías de producción, "que nos permiten producir, transformar o manipular cosas" y que me atrevo a comparar con las redes sociales y las biografías públicas del yo; 2) las tecnologías de sistemas de signos, "que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones" que podrían asemejarse, en mi opinión, a los emoticonos. 3) Las tecnologías de poder, que según Foucault "determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación y consisten en una objetivación del sujeto", que podrían dar forma a los grupos de contactos, amigos y seguidores en redes sociales y Whatsapp. Y 4) Las tecnologías del yo, "que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad". Esto último podría compararse con el nivel especular de las redes y los sistemas de almacenamiento online de los mensajes y conversaciones que hemos efectuado en el pasado y que podemos consultar en cualquier momento, una especie de memoria personal en la red, una suerte de "recuerdos-nube" como los gestionados por los personajes de la serie *Black Mirror*.

En su artículo *Ensayo sobre prácticas, instituciones y socialización*, David Álvarez no ve estos ejercicios foucaultianos "muy alejados de prácticas comunes hoy en día en los Sistemas de Redes Sociales, en donde verbalizamos nuestra cotidianeidad y la ponemos en común con nuestra red social". Según matiza, "llama la atención que

Foucault habla incluso de prestar atención al 'estado de ánimo', una herramienta que algunas redes incluyen por defecto". Una de ellas es Whatsapp.

Centrémonos ahora en el número 2), las tecnologías de sistemas de signos, que dentro del universo Whatsapp podrían adoptar la forma de los emoticonos. Codificaciones y simbologías que apañan buena parte de nuestras vidas —incluso sirven para contar la actualidad, como en una de las secciones del *late night* de Andreu Buenafuente— y limitan nuestras emociones y su comunicación a una esfera cada vez más reducida y urgente. Un emoticono sustituye a una emoción, pero no solo a una cara o a un gesto o a un símbolo de comunicación no verbal; también, y sobre todo, a la palabra. Owen Churches, investigador y catedrático de psicología de la Flinders University de Australia, ha dedicado los últimos años de su carrera a investigar las caras y símbolos tipo-faciales que resumen estados de ánimo y sintagmas emocionales. ¿Son los emoticonos un catálogo cerrado de emociones que limitan nuestra libertad de expresión y comunicación? Según Churches, "todos los lenguajes son un sistema cerrado y los emoticonos son simplemente una subsección de este sistema perteneciente al lenguaje escrito que los humanos llevamos utilizando unos 5.000 años, pero [para saber más] necesitaría hacer un experimento comparando no solo :-) o :(con caras sonrientes o tristes sino también con palabras. De todas formas, como en todo lenguaje, es importante resaltar que siempre existe la posibilidad de lo poético: pequeños cambios que producen nuevos significados".

EL ALTAR PIXELADO

Pequeños cambios que se aceleran: "Yo, por ejemplo, no puedo estar al día para registrar la enorme cantidad de emoticonos que se crean cada día. De todas formas, mi conclusión sería que, si el asunto nos preocupa, la solución es usar los emoticonos con creatividad". Para Churches resulta hasta cierto punto natural que nos apoyemos en las caras amarillas con bocas dibujadas para resumir nuestras intenciones. De algún modo, según este psicólogo australiano, *estaba escrito*: "Creo que existen bastantes elementos para formular la hipótesis de que el lenguaje escrito ha cambiado nuestro cerebro a lo largo de los últimos cinco milenios y que, en parte, es responsable de la hegemonía del hemisferio izquierdo, que es bueno procesando lenguajes y otros sistemas cerrados, sobre el derecho, cuya habilidad reside en contemplar el mundo en su unicidad y su complejidad".

Hipótesis y retos pendientes aparte, lo que sí ha hecho Churches es mapear y analizar las reacciones y los estímulos de determinadas zonas cerebrales ante distintos emoticonos y rostros reales. Y con sorpresa: "Los emoticonos y las caras son por supuesto cosas diferentes, así que en algunas dimensiones reaccionamos de manera diferente ante ellas, pero hay una parte específica del cerebro, el lóbulo temporal superior, que reacciona del mismo modo. El área que se activa en este caso es la que el cerebro usa para la percepción facial, así que esta equivalencia es importante".

Mayor velocidad, mayor necesidad de conceptualización y de simbolización. Con las puntas de los dedos como representación simbólica del contacto y la instantaneidad como elemento transversal, hay todo un océano de elementos que emergen a tiempo real cuando nos comunicamos digitalmente. El mundo se globaliza y lo local es global y al mismo tiempo local. Como consecuencia, las distancias son cada vez más relativas con respecto al traslado de información, la gestación de conocimiento y el arbitrio de los sentimientos. Elementos como la sustitución de la llamada perdida, las ansiedades derivadas o los emoticonos como placebos de la capa emocional marcan el paso de muchas de nuestras relaciones. Una especie de economía del *fast-mood* ("humor rápido") que crece suave y lentamente en paralelo a la crisis.

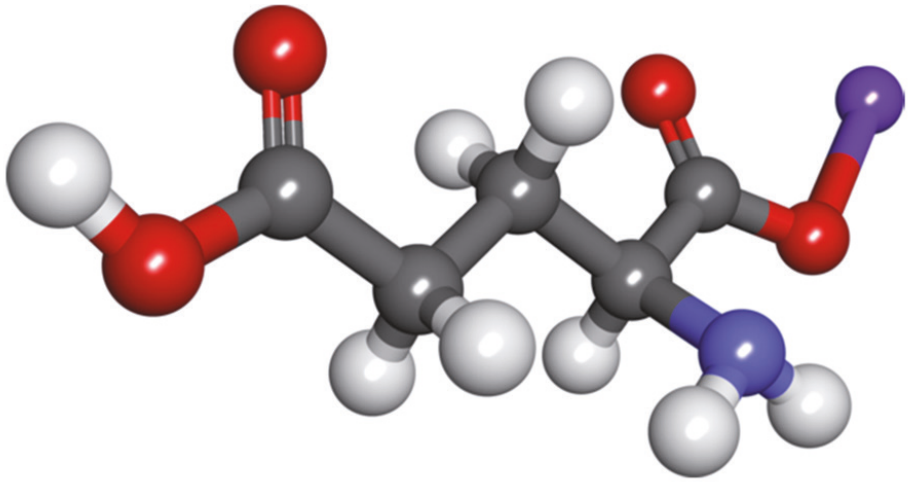
Otra cosa son los grupos de Whatsapp como patología de la relación de comunidad: el control colectivo y traslación del yo al dominio público y su desarrollo en esa esfera pública, condicionado "por la *askesis*, es decir, la percepción del yo en progresión" —de nuevo Foucault—. Un yo en progresión que hoy se puede consultar en la nube. Un yo "amigo", un yo "compañero de trabajo", un "yo" novio, un yo "ex novio", un "yo viejo conocido", un yo "padre", un yo "hijo"... Si hablamos de identidades mutantes y tipologías de grupos de whatsapp, hay ejemplos para aburrir: actuaciones policiales en las que investigadores y detectives trabajan con grupos de Whatsapp para intercambiar información y acechar a delincuentes, compartir informes o lanzarse soplos de última hora; ataques y robos de criminales que se organizan a través de estos grupos con códigos propios para evitar la detección; participación ciudadana y coordinación de lucha social en chats colectivos para frenar desahucios, herederos de los flashmobs y otras iniciativas anteriores a los smartphones, o quedadas para manifestaciones más o menos ilegales; amigos y familiares y compañeros de trabajo y de gimnasio y del colegio y de la universidad; consumidores de droga y camellos; iniciativas rocambolescas, paradójicas y ambivalentes como grupos de conductores que buscan evitar los radares de la Guardia Civil y que, a su vez, según varias denuncias presentadas en juzgados de Tenerife, algunos ladrones habrían parasitado para obtener información sobre la posición de esos agentes y efectuar sus robos al otro lado de la ciudad; pymes y startups y freelances que trabajan con el teléfono e intercambian sus documentos de trabajo.

En los grupos de Whatsapp podría esconderse el mecanismo de un panóptico pixelado: un lugar donde no hay carcelero porque la suma de miradas privadas construye una colectividad vigilante y normalizadora con mecanismos que penetran a nivel capilar. Un reflejo es la generación de símbolos que establecen la base primigenia del control, como en los dos tipos de altares que existen en la casas de las sociedades indochinas del sudeste asiático: el altar budista y el altar a los espíritus. Si eres exitoso, ambos deben crecer en ofrendas y si no el pueblo se muestra receloso por tu desconsideración hacia el rector espiritual. Sin embargo, si la vida te va mal, tienes derecho a dejarlos austera y recatadamente vacíos. Sin flores ni inciensos ni aguas perfumadas. Como un Whatsapp sin amigos ni mensajes pendientes; sin monos que se tapan las orejas ni cohetes que despegan entre explosiones de confeti.

Pedro García Campos es periodista y productor web. Máster de *El País* y licenciado en Humanidades, ha fundado y dirige la plataforma digital *Acuerdo.us*, colabora con medios como *Vice* o *Tiempo* y coordina talleres sobre narrativas transmedia aplicadas al periodismo de investigación. Tiene 34 años y nació y vive en Madrid.

EL ENCUENTRO DE LAS TRIPAS CON EL ALMA

Viaje a la ciencia del sabor



Matteo Rini

Como de costumbre, cuando entro en su apartamento me encuentro a S.G. cocinando. Me llega el aroma de la cebolla rehogándose, un olorcillo marinado. Está inclinada sobre la encimera, cortando verduras en una postura forzada. Ha pasado de largo los ochenta y hasta hace pocos meses salía a correr a diario, seguía con sus proyectos de investigación y se preocupaba de buscarles trabajo a sus ex alumnos. La vejez se ha presentado de improviso, en sus articulaciones y en su memoria; no estaba preparada. "Hoy he hecho un sudoku y me he apuntado a un club de lectura, como me han ordenado los médicos", bromea. "Es una pena. Esto es el final, querido." Extiende el blanco mantel como si estuviese agitando la bandera de la rendición de un imperio.

Me tomé el encargo de escribir su biografía como una de esas ayudas inesperadas que a los escritores científicos nos sirven para llegar a fin de mes en Nueva York. Seguramente me iba a resultar tan aburrido como fácil. Pero en un par de citas ya estaba absorbido por la trama de la vida de S.G., los contratiempos, las fugas, los giros inesperados, las victorias que hicieron de ella una de las científicas más influyentes del planeta. Esperaba con ansia la siguiente sesión, obsesionado con su historia. En medio de todas las adversidades, S.G. siguió persiguiendo respuestas con la pasión con que un niño caza mariposas. Pero cada vez que se sentía atacada injustamente, se revolvía como un tiburón. Y yo quería atrapar esa energía en el ámbar de un libro.

Últimamente nos hemos dedicado sobre todo a cocinar. Acompaña cada capítulo de su vida con los platos correspondientes, sus favoritos de la infancia, recetas olvidadas hace mucho tiempo. No sabe explicar por qué, pero al enseñar sus recetas siente que está desvelando una parte primordial de sí misma. "Siempre me ha movido el deseo de comer mejor: al huir de mi país, al elegir a mis maridos. La comida siempre ha movido el mundo. Colón se embarcó en busca de especias, ¿o no?" Teníamos poco tiempo por delante, y su memoria se volvía cada vez mas frágil; yo confiaba en que no hiciese falta un banquete para seguir con cada capítulo de la historia. Pero un día, unos bocados de pastel de patata le devolvieron un recuerdo cristalino de más de medio siglo

atrás, cuando saboreaba el mismo plato... Se sumergió en el recuerdo de la gente, los estados de ánimo, el color de los tapices, conversaciones enteras. ¿Cómo es posible que el sabor de la comida funcione como un detonante tan potente de la memoria?

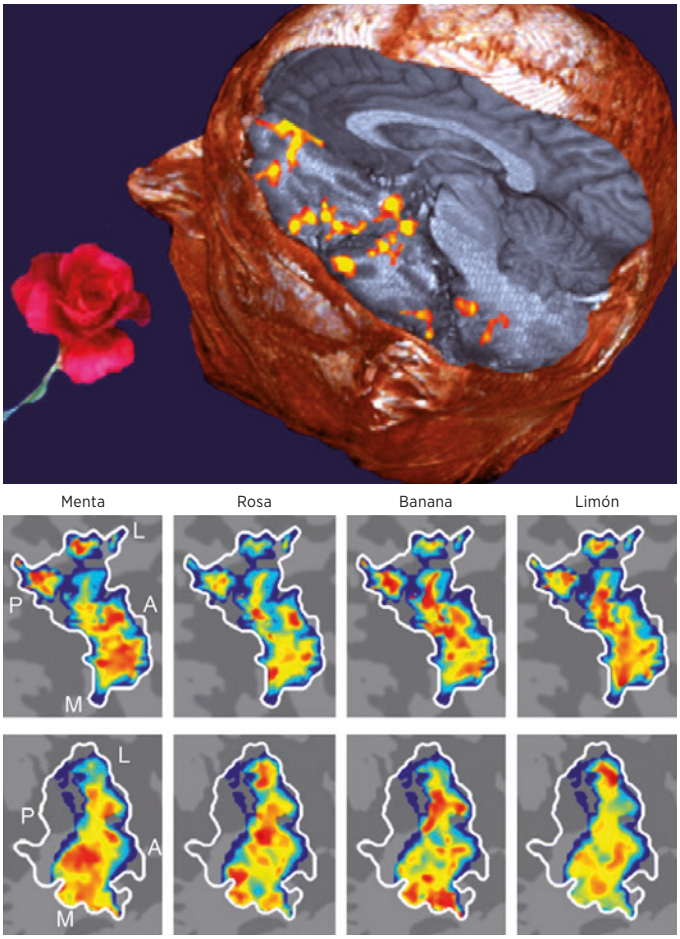
Nos quedamos pasmados. Y dado que los dos somos científicos, comenzamos a analizar lo que acabamos de vivir. ¿Cómo puede la comida resultar tan evocadora? ¿Por qué puede un plato funcionar como la llave a nuestro mundo interior y a nuestro pasado remoto? Nos dimos cuenta que éramos incapaces de contestar a una pregunta muy básica: ¿Qué es, en realidad, lo que llamamos sabor? Al irme le prometí que buscaría unas respuestas. Así comenzó mi viaje hacia la "neurogastronomía", o la ciencia que estudia cómo el cerebro genera la sensación del sabor. Me pongo en contacto con investigadores, me desplazo a los laboratorios donde tratan de capturar un atisbo del funcionamiento de nuestro cerebro, que recaba información de todos nuestros sentidos y la combina con los recuerdos y las emociones para crear lo que percibimos como el sabor.

La primera charla la mantengo con Gordon M. Shepherd, el neurobiólogo que acuñó la palabra "neurogastronomía". Autor de un libro decisivo sobre los procesos asociados con el acto de comer (*Neurogastronomy: How the Brain Creates Flavor and Why it Matters*, Columbia University Press, Nueva York, 2011), profesor en la Facultad de Medicina de Yale, y poseedor de un estómago mimado por la cocinera consumada que es su esposa, Shepherd admite que la comida es una parte esencial de su vida. Advierte de los peligros de algunos hábitos de los americanos y expresa su admiración por el espíritu que anima las mesas mediterráneas. Pero cuando comenzó su carrera, en los años sesenta, la comida no era la principal de sus preocupaciones. Lo que él quería era comprender el cerebro humano: ¿cómo procesa la información que procuran los sentidos? ¿Cómo es capaz de crear un cuadro coherente del mundo exterior a partir del desbarajuste de colores, luces, movimientos, ruidos, sombras y olores? Se le ocurrió utilizar el olor como modelo para experiencias sensoriales más complejas, como la vista, y se embarcó en el estudio de cómo procesa el cerebro la percepción de los olores. Pero su expedición científica lo condujo al corazón de la ciencia de los alimentos: demostró que el olor desempeña un papel crucial en nuestra percepción del sabor. "El olfato humano va más allá de la percepción de los perfumes y aromas exóticos; su verdadero poder reside en su papel determinante en el sabor", piensa Shepherd.

La mayor parte de la gente (y me incluyo a mí mismo) equipararía el sabor a uno de nuestros cinco sentidos tradicionales: el gusto, es decir la sensación que recibimos de la comida desde la lengua. Pero los grandes chefs y los investigadores del cerebro como Shepherd saben bien que el sabor es mucho más que eso. La del sabor es una de las experiencias humanas más complejas; el cerebro la genera juntando información de todos nuestros sentidos, y el olor desempeña un papel primordial.

"El sabor es un espejismo: parece que viene de la boca, mientras que en realidad deriva casi totalmente de la nariz"

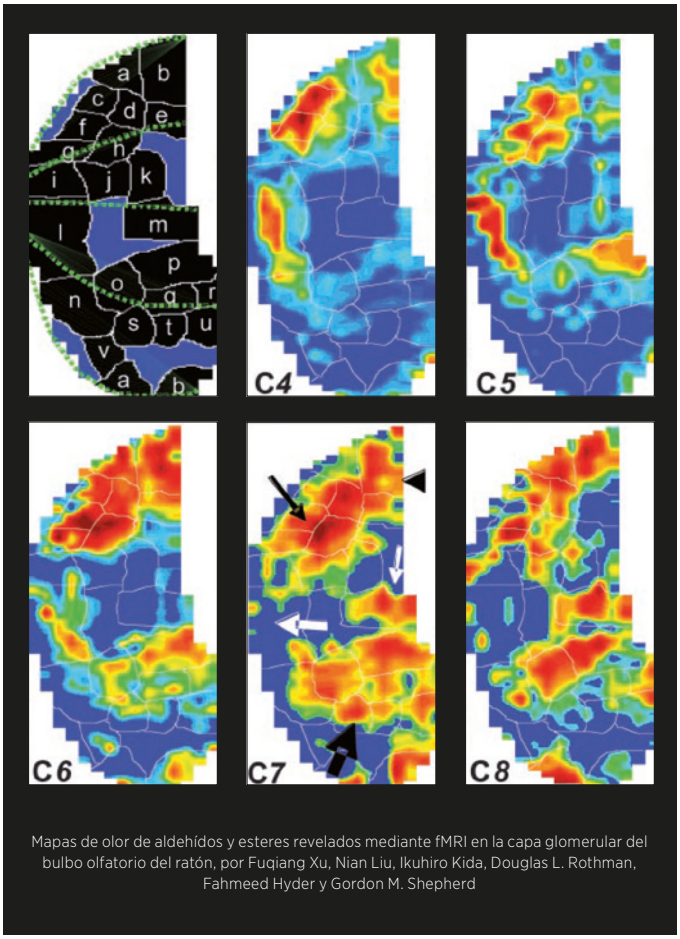
Es fácil deducir el origen de esta ilusión: es a través de la boca por donde la comida ingresa en el cuerpo. Allí sentimos su temperatura, su textura, y una cualidad muy importante: su "gusto", detectado por un grupo de pequeños bultos con aspecto de hongos que se ven sobre la lengua: cinco tipos de receptores que pueden detectar los colores



Trends in Cognitive Sciences, Nov. 2011, Vol 15 nº11

básicos del gusto: dulce, salado, agrio, amargo y *umami* (una palabra japonesa que significa "delicioso"), un sabor recién descubierto que depende de la molécula del glutamato. Entre los alimentos ricos en umami que podemos encontrar en la dieta occidental están por ejemplo el queso parmesano, los tomates y el jamón curado. Umami es lo que nos hace salivar por la carne. Pero no ha sido fácil añadirlo a la paleta de cuatro elementos que estableció Aristóteles. Ya hubo una primera intuición hacia 1800, cuando el chef parisino Auguste Escoffier labró su prestigio a base de platos paradigmáticamente umami, entre los que se contaba su receta especial para el caldo de carne. Más tarde, en 1908, el químico japonés Kikunae Ikeda descubrió la molécula responsable del sabor (conocida como glutamato), pero hizo falta esperar a 2009 hasta que el Proyecto Genoma Humano revelase que tenemos la capacidad de distinguir el umami codificada en los genes. Los osos panda gigantes, por una disfunción de esos genes, no son capaces de distinguir el umami, y por eso prefieren el bambú a la carne, a pesar de tener el sistema digestivo propio de un carnívoro. Pero puede que esta paleta de cinco colores no tarde en verse ampliada: mediante las mismas técnicas genéticas, hay biólogos que están buscando un sexto tipo de receptor para la grasa (donde puede que resida el motivo de nuestra afición a la comida grasienta).

Los receptores del gusto funcionan a la manera de una llave y una cerradura: sólo las moléculas de una forma determinada (las del azúcar, por ejemplo) pueden "abrir" el cerrojo correspondiente (el receptor para los sabores dulces). Cuando se abre una cerradura, el receptor envía una señal al cerebro. Nuestra respuesta al sabor es predecible y está predeterminada desde el nacimiento. Estamos hechos para ansiar



Mapas de olor de aldehídos y esteres revelados mediante fMRI en la capa glomerular del bulbo olfatorio del ratón, por Fuqiang Xu, Nian Liu, Ikuhiro Kida, Douglas L. Rothman, Fahmeed Hyder y Gordon M. Shepherd

el dulzor (para conseguir calorías y energía), lo salado (para conservar el equilibrio salino de nuestros fluidos corporales), lo umami (para cubrir nuestra necesidad de proteínas). Nos desagradan lo amargo y lo agrio, que podrían ser indicativo de toxicidad en la comida. Es decir: el gusto es vital para la supervivencia. ¿Pero cómo podríamos distinguir, con una paleta limitada a cinco colores, los matices sensoriales de una receta un poco elaborada o a distinguir entre dos añadas del mismo vino?

Difícilmente podemos comprender el sabor sin tener en cuenta cómo interviene el olor. Pero esto no ocurre a la manera clásica: asociamos el olor con el acto de "inspirar" (como se huele una flor), pero existe una segunda manera de oler: al masticar la comida, el aroma que viene del fondo de la boca nos lleva a percibir los olores a la vez que "espiramos", siguiendo un trayecto "retronasal". La comida libera moléculas cargadas de olor, que vuelan nariz adentro cuando espiramos. Ahí entran en contacto con el epitelio olfativo, un tejido de pocos centímetros cuadrados que cubre los huesos de la cavidad nasal. En el epitelio hay millones de receptores, de unos 400 tipos diferentes, responsables de sentir diferentes clases de moléculas de "olor", compuestos volátiles que se desplazan de la boca hacia las cavidades nasales. Este segundo mecanismo retronasal es lo que nos permite percibir el olor de los alimentos y es, según los científicos, componente fundamental de su sabor.

Shepherd propone un sencillo experimento para demostrar el papel clave del olor, que él llama "la nariz tapada". Uno se tapa la nariz, contiene el aliento y se coloca un trocito de comida o un caramelo en la punta de la lengua. No hay que expulsar nada de aire por la nariz. Aún podremos percibir algunas de las propiedades de la comida; si está blanda o crujiente, caliente o fría, dulce o salada. Ahora liberemos la nariz y dejemos que salga el aire. Nos asombrará la intensidad del sabor. Sólo gracias al olfato se harán evidentes los sabores, los variados matices del alimento. Desde que conocí este experimento, lo practico en cada comida: la carne cocinada a fuego lento, un sorbo de vino tinto con cuerpo despiertan los efectos más chocantes.

Estos receptores del olor funcionan según el mismo principio que los receptores del gusto. Pero resulta llamativo el número de tipos diferentes de receptor: unos 400, comparados con los 5 del gusto. Por lo visto, la naturaleza nos ha dotado de una enorme capacidad de reconocer olores diversos, y la razón puede residir en la importancia de analizar la comida a través del olor retronasal. ¿Pero cómo procesa el cerebro la multitud de moléculas de olor que hay en lo que comemos? Shepherd avanzó un paso más en su análisis: una vez que las moléculas del olor activan los receptores olfativos, los receptores envían señales al cerebro (primero al bulbo olfativo). Mediante varias técnicas de imagen, observó el bulbo olfativo "iluminarse" después de un estímulo olfativo, y vivió uno de los "momentos Eureka" de su vida.

"Los olores detectados por el cerebro se representan igual que una imagen, como una 'imagen olfativa'. Reconocer un olor es como reconocer un rostro"

Esparcidos por el epitelio hay miles de receptores de cada clase, y todos los receptores de una misma clase se vinculan a los mismos puntos del bulbo olfativo. Dado que cada tipo de molécula olfativa funcionará como la llave para la cerradura de receptores específicos, siempre encenderá los mismos píxeles del bulbo olfativo. Cada tipo de comida emanará una combinación característica de moléculas de olor, que activarán la combinación correspondiente de receptores. El olor (y por tanto el sabor) de una comida concreta generará una imagen olfativa única en el bulbo.

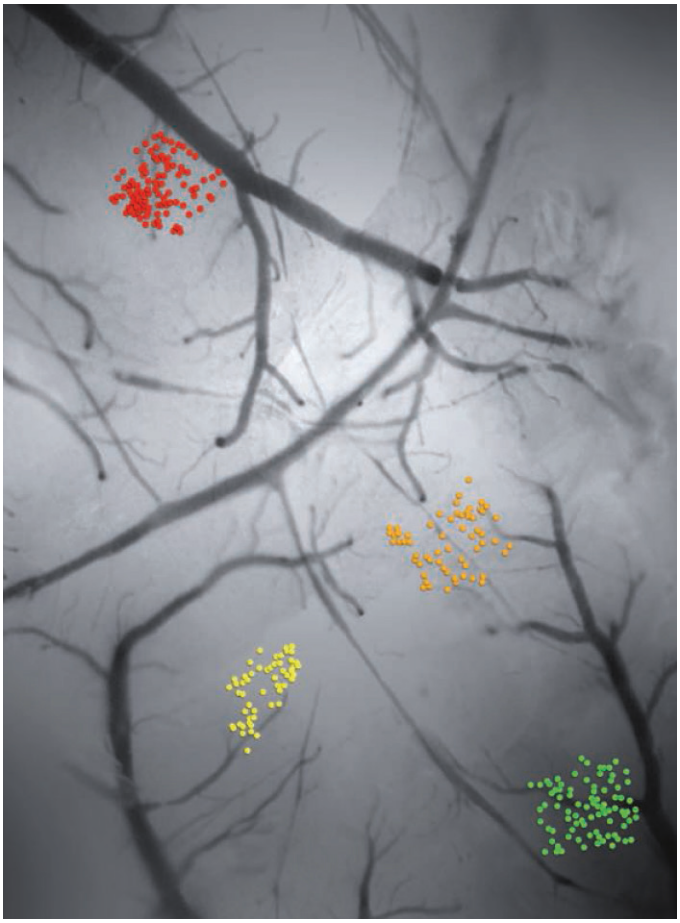
Estas imágenes olfativas pueden verse, por ejemplo, con una técnica conocida como fMRI (imagen por resonancia magnética funcional). Es parecida a las técnicas de imagen por resonancia magnética que encontramos en cada hospital, y nos devuelve una imagen del oxígeno que hay en los tejidos. Dado que las neuronas activadas consumen más energía y reciben más oxígeno de la sangre, la fMRI permite ver en tiempo real qué partes del cerebro son más activas. Pero para apreciar los sutiles detalles que conforman la imagen olfativa, Shepherd tuvo que hacerse con potentes máquinas de fMRI capaces de distinguir los pequeños "píxeles" en el bulbo olfativo, sofisticados aparatos accionados por imanes gigantes que le prestaron en un departamento vecino en Yale. Las imágenes conseguidas muestran lo sensible que es nuestro sistema respiratorio: moléculas similares que sólo difieren en uno o dos átomos crean imágenes sensiblemente diferentes en el bulbo.

Shepherd compara dichas "imágenes olfativas" a obras puntillistas —esos patrones de pequeños puntos de color que pintaron Pissarro, Seurat o Van Gogh—. En el caso del olor, cada punto representa no un color, sino una clase diferente de moléculas de olor, las activadas por cada receptor específico. En lo que concierne al cerebro, reconocer un olor podría entonces parecerse al proceso por el cual reconocemos la cara de Van Gogh en su *Autorretrato*. Identificar olores (y en consecuencia sabores) es similar a reconocer rostros o pinturas abstractas. "Esto explicaría", dice Shepherd, "por qué es tan difícil describir un sa-

bor con palabras". Igual que con un rostro, es difícil dar con las palabras precisas. Pero se nos da muy bien recordarlo, incluso aunque lo hayamos probado una sola vez.

El sentido del olfato, a menudo infravalorado, influye enormemente en la elección de nuestra comida diaria. Como dice Shepherd, "es posible que el olor haya determinado el curso de la evolución humana". Hace unos 1,8 millones de años, en el paso del Homo habilis al Homo erectus, nos aumentó el cerebro, cambiamos de postura y nos hicimos más altos. Según ciertos antropólogos, esto coincidió con el momento en que aprendimos a cocinar, lo que amplió nuestra posibilidades alimentarias y nos proporcionó más calorías. Y la razón principal para que nos pusiésemos a cocinar, según Shepherd, es que los alimentos cocinados nos resultaban más atractivos, porque la liberación de más moléculas volátiles realzaba el componente principal del sabor de una comida. "La comprensión de las muchas facetas del olor y el sabor, y cómo han ido evolucionando", concluye, "tendrá importantes implicaciones: desde la explicación a por qué elegimos comida sana o nociva, al tratamiento de los desórdenes alimentarios, la obesidad e incluso las enfermedades neurodegenerativas como el Alzheimer, entre cuyos primeros síntomas está el declive del sentido del olfato".

El gusto y el olfato son, pues, dos pilares fundamentales de lo que percibimos como sabor. ¿Pero cómo los reúne el cerebro, cómo se combinan las imágenes olfativas con otra información proporcionada por los sentidos para que decidamos si nos gusta o no una comida? En busca de un nuevo Virgilio que me guíe a través de los círculos del sabor, visito a Alfredo Fontanini y Adriana Maffei, un matrimonio de neurobiólogos que dirigen dos laboratorios en la Universidad Stony Brook. Juntos, trabajan para comprender cómo se las arregla el cerebro para combinar las muchas dimensiones implicadas en la degustación de los alimentos.



Córtex gustatorio del cerebro de un ratón. *Science* 333

Para empezar, me invitaron a un plato clásico italiano, una invernal receta de carne guisada seguramente perfeccionada, a lo largo de siglos, en cocinas domésticas. Pero no tardé en convertirme en el sujeto de sus experimentos químicos. Me sirvieron compuestos que venían, lo sospecho, de sus experimentos de laboratorio con ratas: hierbas que bloquean los sensores del sabor dulce y que hacen que el chocolate sepa a carbón; la proteína de una baya que transforma el sabor agrio del zumo de limón en el de la más dulce melaza. Comprobaron si yo era un "supertaster", una persona genéticamente preparada para experimentar los sabores con mayor intensidad que la media, gracias a una extraordinaria densidad de papilas gustativas en la lengua. Chupo una tira de PTC, un amargo químico que sólo los supertasters son capaces de percibir. Me llevo un chasco: mi paladar es común y corriente.

Fontanini, que hace poco ha recibido un premio prestigioso y un apretón de manos de Obama por sus investigaciones en la ciencia del gusto, es un supertaster, pero sus preferencias gastronómicas son dudosas. No es partidario de comerse el paisaje: la fruta y la mayor parte de las verduras le parecen un asco; la mera visión de una pera le da escalofríos, y una vez se abstuvo de besar a una chica que acababa de dar un mordisco a una manzana. Durante un tiempo aplicó su conocimiento de la maquinaria del cerebro a combatir estas fobias suyas, diseñando sencillos experimentos que pudiesen engañar a su mente para que aceptase los plátanos, los kiwis y los melocotones. Pero no hizo muchos progresos.

Me ofrece una primera visión sobre las complejas transmisiones cerebrales dedicadas a la percepción de los alimentos. Los receptores del gusto envían sus mensajes desde la lengua y a través del bulbo raquídeo y luego al córtex gustativo (la parte del cerebro dedicada al gusto), mientras que las imágenes de olor se envían, a través de unos pocos pasos neuronales, al córtex olfativo. Todos los estímulos sensoriales (el sonido, la visión, el olor, el tacto) se empaquetan juntos en las partes del cerebro donde se crea el sabor (el córtex insular y orbitofrontal). Esto hace que el sabor se vea más afectado por otros sentidos que otros estímulos, como los visuales o los sonoros: el sabor de un alimento puede verse influido por todas sus otras propiedades. En algunas personas, esta asociación puede ser tan fuerte que sus sentidos se entrecruzan y pueden oler colores o saborear sonidos.

"El sabor es una experiencia multisensorial que aúna el olor, el gusto, el tacto, la visión y el sonido"

El olor y el gusto son el ejemplo más obvio de cómo los sentidos se influyen unos a otros. Pero investigadores de todo el mundo han documentado muchas otras variantes de diálogo entre los sentidos. La cubertería que usemos, la capacidad y el peso del vaso del que bebamos, la efervescencia de una bebida, la presentación de un plato, el precio y el color de un vino... todos estos elementos afectan a la percepción del sabor (¡y a lo que estemos dispuestos a pagar por la comida!).

Por increíble que parezca, incluso el sonido influye en el sabor. No es extraño que el cerebro le preste atención: el sonido de la comida que tocamos o ingerimos nos informa de si es fresca, si está madura, si se ha puesto mala. Hace poco, investigadores de Oxford han demostrado que

la amplificación del crujido de las patatas fritas hace que la persona que las mastica las encuentre más frescas y crujientes. Este descubrimiento los hizo merecedores de un premio Ig Nobel, la parodia de los premios Nobel que otorga Harvard cada año a las investigaciones más divertidas (entre sus premios recientes están la demostración de por qué las embarazadas no vuelcan, a la primera documentación científica de una felación entre murciélagos o a la confirmación, experimentos mediante, de que las personas que creen que están borrachas creen además que resultan atractivas). El mismo grupo de Oxford sugirió las razones por las que el zumo de tomate es una bebida muy demandada en los aviones: el ruido de los aviones nos hace más insensibles a ciertos tipos de gusto (el dulce y el salado), pero no al umami, en el cual los tomates son particularmente ricos. ¿Dónde si no pediríamos un zumo de tomate? Los fabricantes de comida y los restaurantes ya están tomando nota y explotando los cinco sentidos para realzar el sabor cambiando el color de la comida, su textura, su presentación y su empaquetado. En el Fat Duck, un restaurante de Inglaterra con tres estrellas Michelin, hay un plato llamado "Sonido del mar" que se sirve con un par de auriculares en los que se oyen sonidos marinos como olas rompientes y gaviotas.

Estas interacciones sugieren que el sabor es una cualidad más sintética que analítica, explica Fontanini. La percepción analítica puede descomponerse en todos los factores que la determina: un sonido, por ejemplo, podría segmentarse en las diferentes notas que lo componen. Pero el sabor de la comida es mucho más que la suma de los estímulos sensoriales.

"El sabor es creado por el cerebro al mezclar información del mundo exterior (nuestros sentidos) con el mundo interior (estados mentales, humor, anticipación, atención)"

Para que busquemos la comida, para que nos retiremos cuando ya hemos comido suficiente, para que nos mostremos cautos frente a los alimentos que no conocemos y que podrían sentarnos mal, el cerebro necesita establecer combinaciones complejas entre el sabor y nuestras emociones. Lo consigue mediante una combinación con las partes donde reside nuestra vida emocional (el sistema límbico), en concreto con la amígdala, una estructura con forma de almendra que controla nuestras emociones.

A Fontanini le interesa en particular cómo nuestras expectativas (lo que vemos, oímos o sentimos antes de consumir un alimento) pueden cambiar por completo nuestra percepción del sabor. En su laboratorio, en jaulas monitorizadas, las ratas reciben la comida desde unas botellas invertidas con dosificador. Se las somete a diversos estímulos (sonidos, un fogonazo de luz), aprenden a asociar un estímulo con la comida y pueden ser entrenadas para responder de una manera concreta para conseguir más comida (por ejemplo, pulsando una palanca). Fontanini estudia el cerebro de las ratas mediante técnicas como la electrofisiología, que utiliza pequeños electrodos para detectar los impulsos de la corriente eléctrica que fluyen en las neuronas.

Para estudiar el papel de las expectativas, enseñó a las ratas a asociar un sonido determinado con la recepción de una bebida, para más tarde sorprenderlas dándoles esa bebida sin sonido anticipatorio. Entonces comparó cómo las expectativas cambiaban los procesos neuronales. Descubrió que, si la rata recibe una pista del sabor que se avecina, es mucho más rápida en reconocer lo que tiene en la boca, e incluso lo encuentra más sabroso. El resultado parece indicar que los efectos de las expectativas están relacionados con los estímulos de la amígdala.

Es justo la conexión con las emociones, dice Fontanini, lo que hace el sabor tan particular e interesante. Ver, oír, tocar, son normalmente sensaciones neutrales. Eso no se cumple en el caso del sabor.

"El sabor es el único de nuestros sentidos que tiene una dimensión emocional intrínseca: sólo puede ser agradable o desagradable"

A través del sabor tenemos la oportunidad de estudiar, en el entorno controlado de un laboratorio, lo que ocurre cuando nuestros sentidos y nuestras emociones interactúan. El siguiente paso en mis pesquisas me llevaría a descubrir que las emociones desempeñan un papel crucial en cómo recordamos el sabor. Nuestro cerebro está hecho para recordarlo. Para recordarlo rápido y para siempre. Y para recordar el contexto completo en el cual lo experimentamos: dónde, con quién, en qué estado mental.

No es difícil imaginar por qué nuestro cerebro ha evolucionado para registrar la información sobre los alimentos. Nos es imprescindible evitar las sustancias tóxicas. Necesitamos recordar los alimentos seguros, aprender a percibirlos como agradables. Necesitamos ser capaces de volver a los lugares, las personas y las condiciones que los pusieron a nuestra disposición. Y como S.G., todos tenemos nuestras pequeñas "magdalenas proustianas", que confirman la poderosa conexión entre el sabor y la memoria: un plato de un pasado distante puede aún evocar lo que aconteció a su alrededor. En el caso de Proust, una magdalena –

Rats graffiti, Anne Marie Waugh

aquel bizcochito esponjoso, con forma de concha, de la Lorena– es uno de los detonantes de la *recherche* de Marcel hacia su pasado: la come, bebe un trago de té, y se ve arrastrado por vívidos recuerdos a 40 años antes, cuando al volver a casa de su tía desde la iglesia tomó el mismo refrigerio, en el imaginario pueblo de Combray.

¿Cómo es posible?, le pregunto a Federico Bermúdez-Rattoni, profesor de Neurociencia en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su propósito es comprender la memoria humana en general y utiliza la memoria de la comida como modo de probar los mecanismos por los cuales el cerebro registra los estímulos del pasado. Lleva a cabo experimentos con ratones; estudia cómo recuerdan u olvidan lo que han comido. Los alimenta con drogas que encienden o apagan determinadas partes del cerebro o suspenden o reanudan la producción de moléculas específicas que transmiten información dentro del cerebro. Elemento a elemento, molécula a molécula, trata de reconstruir los circuitos que hacen que nuestro cerebro sea capaz de registrar nuestras vidas, incluyendo lo que hemos comido. Sus platos favoritos son un reflejo de sus inclinaciones profesionales: nueva cocina mexicana, es decir, la comida que constituye la mayor parte de sus recuerdos, mezclada en una fusión experimental con las recientes tendencias culinarias.

Los recuerdos de los sabores son especiales en varios aspectos. Lo primero de todo es que la mayor parte tienen una carga emocional. No es que pruebes algo y recuerdes un número de teléfono. Más bien recordarás a personas, lugares y sentimientos.

"Los recuerdos de los sabores suelen tener un contenido emocional. Y la emoción es un cemento muy potente para los recuerdos"

Sabemos que el sabor está intrínsecamente atado a las emociones y que entre los centros del cerebro que construyen el sabor (y sus recuerdos) se cuentan los centros emocionales del cerebro, como la amígdala. La emoción puede tener un poderoso efecto en los recuerdos: no olvidamos fácilmente el nacimiento de nuestros hijos, nuestro primer beso, los momentos traumáticos de nuestra infancia. Bermúdez-Rattoni explica que sabemos que esto se debe a que ciertas partes del cerebro, como la amígdala, liberan ciertos neurotransmisores que ayudan a que los recuerdos se consoliden. Y esto puede explicar por qué los recuerdos evocados por algunos sabores pueden ser tan persistentes y por qué resultan más evocadores y emocionales que informativos. Yendo más lejos, cuando percibimos un sabor no estamos sólo experimentando el gusto y el olor. El cerebro crea el sabor al amalgamarlo con información extraída de todos los demás sentidos y de nuestro estado de ánimo.

"Recuperar el recuerdo de un sabor puede suponer recordar el contexto completo en que fue percibido"

Pero los recuerdos de sabores pueden además construirse increíblemente rápido. Bermúdez-Rattoni ha estudiado el "síndrome de la salsa bearnesa" (que los especialistas conocen como "aversión condicionada al sabor"), que lleva ese nombre por un psicólogo que se encontró mal después de tomar un filete con salsa bearnesa: comemos algo, nos sentimos mal y desarrollamos por ese alimento una aversión que nuestro cerebro asocia con la enfermedad (esto puede ocurrir tanto si la comida ha sido la causa real del malestar como si no). Se trata de un poderoso mecanismo de supervivencia y un modo de aprendizaje sin igual. No necesita repeticiones: una sola prueba basta para que desarrollemos una aversión que puede durar incluso el resto de nuestra vida.

Bermúdez-Rattoni recuerda una buena historia de aversión al sabor. Es de su antiguo director de tesis, John García, uno de los primeros en investigar el efecto. En el pueblo de García, en California, los coyotes se dedicaban a atacar a las ovejas de los ganaderos locales, que comenzaron a matar coyotes por centenas, lo que puso en riesgo el ecosistema de toda la región. García tuvo una idea mejor: se le ocurrió que por medio de la aversión condicionada podría conseguir que los coyotes se alejasen por sí mismos de las ovejas. Tomó varias ovejas muertas y les inyectó cloruro de litio, un compuesto tóxico que podría envenenar a los coyotes sin matarlos. Cuando los coyotes volvieron, se comieron las ovejas tóxicas y es de suponer que pasaron los días siguientes en un estado calamitoso. Así acabó el problema. Las muertes de ovejas se redujeron, los granjeros recuperaron la calma. Algunos coyotes desarrollaron tal aversión a las ovejas que salían corriendo con sólo verlas.

Mediante sus experimentos, Bermúdez-Rattoni comprendió el mecanismo según el cual nuestro cerebro puede identificar los dos elementos más importantes en la identificación del sabor (el gusto y el olor) para despertar la aversión al sabor. Suministró a los ratones diferentes combinados de drogas que les bloquearon determinadas partes del cerebro, les dio de comer, les administró cloruro de litio, y luego analizó su comportamiento: ¿Seguirían rechazando la comida asociada con el malestar si ciertas partes de su cerebro fuesen desactivadas? Descubrió que, si desactivaba la amígdala, el efecto de aversión no se producía. Utilizando mecanismos parecidos a los que nos despiertan la sensación de miedo, la amígdala colabora con otras partes del cerebro (el córtex insular) para asociar el hedor y el olor, lo que refuerza la formación de los recuerdos de sabor.

Ahora, Bermúdez-Rattoni trata de comprender por qué ciertas enfermedades neurológicas como el Alzheimer producen pérdida de memoria. Recuerdos como los del sabor (que se basan en el reconocimiento de estímulos previos) están entre los primeros en verse afectados por la enfermedad, cuyos distintivos son las placas de moléculas llamadas beta-amiloides que se forman en el cerebro. La mayor parte de los investigadores creen que dichas moléculas, tóxicas para las células nerviosas, son responsables del Alzheimer. ¿Por qué se acumulan las beta-amiloides y por qué se dirigen particularmente a las áreas donde se forman los recuerdos? Para abordar el problema, Bermúdez-Rattoni se vale de ratones transgénicos, en los que se ha introducido un gen humano asociado con el Alzheimer. A medida que envejecen, esas ratas muestran la característica acumulación de beta-amiloides, a la que acompaña la pérdida de los recuerdos del sabor. Su experimento muestra que los ratones enfermos liberan mucha menos dopamina (uno de los principales neurotransmisores del cerebro) que los sanos cuando se les da a conocer un sabor nuevo. Trató de corregir el problema incrementando los niveles de dopamina, y demostró que eso ayudaba a revertir la acumulación de amiloides (y la pérdida de memoria asociada). Es posible que el Alzheimer se desarrolle de manera diferente en los humanos y en los ratones, pero estos experimentos, que son imposibles de realizar en humanos, podrían apuntar direcciones muy importantes en la búsqueda de las raíces de la enfermedad.

Parece que los rasgos asociados al sabor y revelados por los experimentos de Shepherd, de Fontanini y de Bermúdez-Rattoni han sido modelados por la evolución del ser humano: tenemos el mismo cuerpo

Alegoría de los cinco sentidos. Pietro Paolini, c.1630

y cerebro que los humanos de hace miles de años, que en un mundo de escasez necesitaban de todos sus sentidos para identificar los alimentos seguros y de una potente memoria del sabor para recordar cuáles eran y cómo conseguirlos. Pero de algún modo, aquellos mecanismos de supervivencia llegaron a vincular las partes del cerebro que analizan la comida con las partes que nos dotan de pasión, de miedo; con aquellas que sirven a nuestras funciones cognitivas más nobles: los centros emocionales e intelectuales que nos hacen humanos. Lo que yo había visto en las huellas del osciloscopio, en las resonancias magnéticas, en la búsqueda de aquellos científicos en pos de la verdad, era un lugar único dibujado por el arco histórico de la humanidad. Un lugar donde nuestros sentidos se encuentran con nuestros pensamientos. Donde el mundo exterior se encuentra con el interior. Donde las tripas se encuentran con el alma.

Vuelvo a casa de S.G. con mucho que contarle y una nueva percepción de las múltiples facetas del sabor. La encuentro alegre en la cocina, cortando tomates en rodajas y recitando, sin equivocarse, la oda que les compuso Neruda: "... la luz se parte en dos mitades de tomate... debemos por desgracia asesinarlo... una roja víscera, un sol fresco, profundo, inagotable". Hoy nada de recetas sofisticadas, anuncia, sólo tomates frescos con un aliño sencillo, los mismísimos tomates que robaba del jardín de sus vecinos, colándose con su hermano entre los arbustos, escapando con las bolitas rojas en el bolsillo, con los corazones latiendo de miedo...

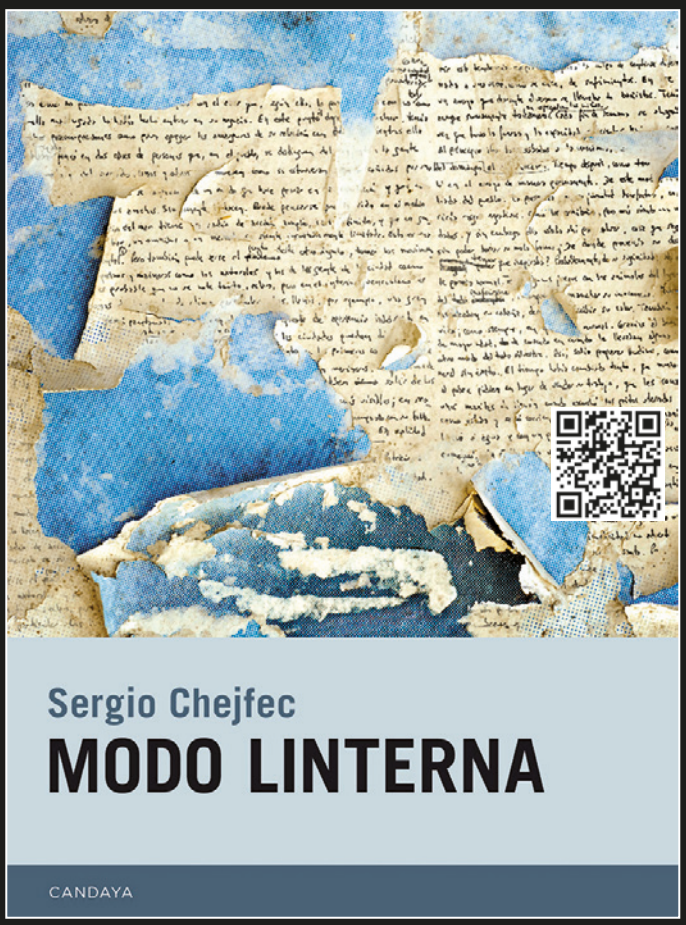
Y cuando detiene la mirada en los tomates, calibra su forma ovoide, de bultos irregulares, las arrugas verdes que se clavan como fiordos en la carne... y aspira su fragancia, un leve aroma a pino... la amígdala, a la expectativa, comienza a segregar químicos y a alimentar sus moléculas a través de sus tentáculos sinápticos, advirtiendo al córtex del sabor que se avecina... un mordisco a la fruta derrama todo el umami en las papilas de la lengua, abriendo sus cerraduras para que envíen sus señales a través del bulbo raquídeo, en sincronía con el latido de su debilitado corazón... y cuando mastica y murmura se liberan pequeñas moléculas volantes, como centelleantes cadenas de unos pocos átomos de carbón, que dibujan en el bulbo una seuratiana imagen olfativa, una cara familiar que ha visto en otra parte, pero que no alcanza a reconocer todavía... y entonces su mente hace un esfuerzo, recupera los antiguos sentimientos, recuerda los placeres y los miedos... abre los veloces pasajes que van del bulbo a la amígdala, y ni siquiera las beta-amiloides que no cejan en su ataque a las pirámides de neuronas pueden evitar que se prendan, que se forme la misma red de latidos, de iones, de corrientes que una vez centellearon allí mismo... y por fin reconoce aquella cara y aquella imagen. Es la de su pueblo en el momento del amanecer. Las copas de los árboles se agitan contra el cielo gris pálido. El temor de lo que traerá el día. Deslizándose a través de la respiración de todos los que duermen. Jugando con los arándanos en el camino calizo que lleva al horizonte y al ancho mundo real. La forma de una serpiente oscura metiéndose en zigzag en el blanco camino empedrado, como advirtiendo de los peligros que vendrán, como instando a hacer uso del veneno cuando sea necesario...

Matteo Rini vive en Brooklyn y trabaja como escritor científico, periodista y editor para la American Physical Society. En vidas anteriores, ha trabajado como físico en el Berkeley National Laboratory y en el Instituto Max Born de Berlín, y como técnico de políticas en el directorio para el Cambio Climático de la Comisión Europea. Escéptico de la gastronomía molecular, se limita a cocinar un repertorio de antigua tradición mediterránea.

- Traducción de Bárbara Mingo Costales

Karen Moller
Soñando en tecnicolor
Los años sesenta & más allá
EDICIONES
LA BAHIA

Diamela Eltit
FUERZAS ESPECIALES
PERIFÉRICA


Sergio Chejfec
MODO LINTERNA
CANDAYA

LAS MIL Y UNA NOCHES
ATALANTA

AUTORRETRATO

John Berger

Hace unos ochenta años que escribo. Primero cartas, después poemas y discursos, más tarde cuentos, artículos, libros; ahora apuntes sueltos.

Escribir siempre ha sido un acto vital para mí; me ayuda a encontrarle un sentido a las cosas y seguir adelante. No deja de ser, sin embargo, una manifestación de algo más profundo, algo esencial: la relación que mantenemos con el idioma. Y el idioma es el tema de estos apuntes.

Empecemos por examinar la tarea de traducir de un idioma a otro. La mayoría de las traducciones que se hacen hoy en día son técnicas. Yo me refiero a las literarias; es decir, la traducción de textos que exigen una experiencia personal.

La creencia más extendida sugiere que el traductor, o los traductores, analizan las palabras escritas en una página para luego representarlas en otro idioma, en otra. Esto implica, primero, una supuesta traducción literal, al pie de la letra; después, una adecuación a las reglas y a la tradición lingüística del idioma al que se está traduciendo y, finalmente, un trabajo de revisión a fin de reproducir el equivalente a la "voz" del original. Muchas, si no la mayoría de las traducciones, se hacen bajo este método y sus resultados son dignos pero en el fondo mediocres.

¿Por qué? Porque una auténtica traducción no es binaria; no es un romance entre dos idiomas, sino entre tres. El tercer lado del triángulo está en lo que subyace a las palabras del original antes de que éste fuera escrito. La verdadera traducción exige un retorno a lo preverbal.

Uno lee y relee las palabras de un original con el fin de internarse en él a través de ellas y así comprender la experiencia o conmoverse ante la revelación que las ha inspirado. Una vez reunido lo que hay allí —en esa experiencia, en esa revelación— ya puede coger esa palpitante y casi indecible "entidad" y colocarla en la trastienda del idioma a la que va a ser traducida. En ese momento, la tarea principal del traductor es persuadir al idioma anfitrión de que asuma dicha "entidad" como propia y se ponga a su disposición para que pueda ser expresada.

Este ejercicio nos recuerda que un idioma no puede reducirse a un diccionario o catálogo de palabras y frases. Tampoco a un almacén de las obras escritas en ese idioma.

Una lengua es un cuerpo, una criatura con vida propia cuya fisonomía es verbal y sus funciones orgánicas son lingüísticas. Y su hogar está formado tanto por lo que se puede como por lo que no se puede expresar.

Hablemos ahora del término Lengua Materna. En ruso se dice Rodnoi Yazik, que significa "la lengua más cercana o la más entrañable". Si me apuran, podríamos llamarla Lengua Amada.

La Lengua Materna es nuestro primer idioma, el primero que oímos de boca de nuestra madre cuando somos bebés. De ahí el sentido del término.

Digo esto porque no tengo duda de que esa criatura que es la lengua madre y que estoy tratando de describir es femenina. Me imagino su centro como un útero fonético.

Dentro de una Lengua Materna están todas las Lenguas Maternas. Dicho de otro modo, toda Lengua Materna es universal.

Chomsky ha demostrado con brillantez que todos los idiomas —no sólo los verbales— comparten determinadas estructuras y normas. Por lo tanto, toda Lengua Materna está emparentada (¿rima?) con lenguajes no verbales como el de nuestro propio comportamiento, el de los signos o el del ordenamiento espacial.

Cuando dibujo, intento desentrañar y transcribir *un texto* compuesto de apariencias que ya tiene su indescriptible pero innegable lugar —lo sé bien— en mi Lengua Materna.

Las palabras, expresiones o frases pueden separarse de su lengua y ser empleadas como simples etiquetas. En ese caso se vuelven inertes, vacías. El uso repetido de siglas y acrónimos es un ejemplo directo de ello. De igual manera, la mayor parte del discurso político dominante hoy en día está formado por palabras que, escindidas de cualquier lengua, carecen de vida, están muertas. Esa palabrería fantasmal borra del mapa la memoria y alimenta una implacable autocomplacencia.

A lo largo de estos años lo que me ha impulsado a escribir es la intuición de que hay cosas que merecen contarse y que si yo no lo intento cabe el riesgo de que nadie lo haga. Me veo más como un hombre-parche que como un notable escritor profesional.

Tras escribir unas cuantas líneas dejo que las palabras vuelvan discreta y serenamente a esa criatura que es su lengua madre. Una vez allí, que sean reconocidas y admitidas por otra multitud de palabras con las que tienen una relación de afinidad semántica, o lo contrario, de discrepancia, o una relación metafórica, o de aliteración, o de ritmo. Escucho su conspiración. Cómo entre todas cuestionan el sentido de las palabras que he elegido. Así que rectifico esas líneas, cambio una palabra, a veces dos, y las presento de nuevo. Comienza otra conspiración.

Prosigo de la misma manera hasta que al fin aparece un suave murmullo de aceptación provisional. Entonces paso al siguiente párrafo.

Y comienza otra conspiración...

Los demás pueden pensar lo que quieran de mí como escritor. Yo sé que soy el hijo de puta. Y ya saben quién es la puta, ¿verdad?

John Berger (Londres, 1926) es escritor, pintor, guionista de cine y crítico de arte. En 1972 ganó el Man Booker Prize por su novela *G.*; desde entonces han aparecido en español otras como *De A para X*, *Aquí nos vemos* o la trilogía *De sus fatigas* (*Puerca tierra*, *Una vez en Europa* y *Lila y Flag*). También es conocido por sus ensayos sobre arte, como *Modos de ver* o *El tamaño de una bolsa*.

- Traducción de Toño Angulo Daneri

Ilustración de John Berger

JUAN ANTONIO CANTA

"Sé que parece una película de Greenaway"

Gabriel Núñez Hervás

Casi dos décadas después de su adiós, el eco de Juan Antonio Canta podría limitarse al recuerdo de uno de aquellos *fast-freaks* que poblaron fugazmente las pantallas de una telebasura en pañales. De hecho, pocos saben hoy su nombre, y en cambio sí identifican aquella perversión de su "Danza de los limones". Su historia aparece ahora revisada en *Patuchas: el hombre de los mil limones*, un documental de Asbel Esteve que reparte nostalgia entre los que lo admiramos y curiosidad entre los que apenas lo conocieron.

No sé si es fácil, ni si responde a realidad alguna, imaginar a un tipo brillantísimo condenado a repetir, cada noche, ante una fauna esperpéntica, un mismo estribillo, sacado de contexto y de quicio, convertido (el estribillo) en un eslogan sin sentido y convertido (el artista) en un espantapájaros de la dignidad y el talento. Algo parecido a esto (o quizás sean solo mi imaginación y mi rabia las que fecundan esta escena demente y tragicómica) es lo que ocurrió durante los últimos días de Juan Antonio Canta, un hombre sensible, culto y lleno de gracia que, tal vez, no supo o no quiso leer la letra pequeña del peor de sus contratos. Toda vida cerrada de un portazo arroja rumores y errores, y la verdad original se va apagando como una mala canción resuelta con un fade out. Afortunadamente, un documental pone algunas cosas en su sitio, y deja el poso necesario para volver a interesarse por la intrahistoria de un artista único.

"Cama roja"

Nada más lejos de la intención y del efecto pretendido por Juan Antonio Castillo (Córdoba, 1966, alias Patuchas, aka Juan Antonio Canta) que el pragmatismo. Pero su sensibilidad, su inteligencia y su intuición para el diagnóstico social resultarían muy útiles en estos años confusos, en este siglo cangrejo con el que se resistió a convivir. Si alguien quisiera escribir un himno contra la ilusión generada por un nuevo partido político, difícilmente redactaría algo más certero que estos versos: "Yo quisiera luchar en contra del capitalismo / pero veo al pueblo comunista / tantos años pasando el hambre de la esperanza / para rendirse al becerro de oro (...) Ojalá no pienses / que mi desengaño es pereza (...) Tras las grandes revoluciones racionales / se restaura sonriendo el orden anterior". Sin embargo, esta misma canción está impregnada de espíritu revolucionario, de contestación, de resistencia a la autoridad y a la docilidad, y, como todo lo que hizo Canta, de amor: "Cuando veo tus ojos / son mi sesenta y ocho / lo demás ya no existe, tú lo haces mentira / Son demasiado hermosos para ser de derechas / Con hacer roja la cama / creo

que será suficiente / Así serán nuestros sueños / tan rojos que un día seremos valientes". Volver a escuchar sus canciones, recordar su sonajero de ideas e irreverencias, es la única razón para atreverse a hablar de lo innombrable.

"Él se asustó de su propio deseo"

El camino de Juan Antonio, tan zigzagueante como hipnótico, recorrió lecturas y escenarios, poemas y cartas escritas a mano, delirios, páramos y genialidades. Su trayectoria, más errante que satélite, fue veloz y voraz. Siempre he pensado que, para atreverse a determinar el momento de la propia muerte, uno tiene que ser muy valiente o muy cobarde. En el caso de Juan Antonio, posiblemente, solo fue muy lúcido. O demasiado coherente. Nadie sabe o quiere contar si algunas palabras quedaron bajo el balanceo macabro del hombre que a veces se afeitaba medio bigote. No creo que a estas horas sea necesario buscarlas. Sí lo es, en cambio, señalar un alud de proyectos que se quedaron a medias. Algunos, como su reducción de Shakespeare a 16 palabras en la pieza teatral llamada "Mambo", han sido recuperados. Otros, como ese puñado de maquetas que contienen la canción que da título a este capítulo, permanecen en silencio. Ahora parece que todo fue demasiado rápido, pero quién puede jurarlo. Lo cierto es que pasó lo que pasó, y que se cumplió uno de sus más exactos aforismos: "No importa si pierdes o ganas, lo que importa es que no pierdas las ganas".

"Si tú, si yo"

Tras sus primeros años con Pabellón Psiquiátrico, exitoso grupo gamberro con atinadas impresiones socioculturales (como "G de gilipollas", dedicada a los Hombres G), Juan Antonio comprendió que ya no le divertía ni le resultaba interesante continuar en esa dirección. Así que dedicó sus fuerzas a una de sus múltiples pasiones: el teatro (como podía haberlo hecho al cine, el cómic, la poesía...), y mientras tanto fue pariendo canciones, en calamaresco arrebato, hasta el punto de proponerse que cada día debería componer, al menos, una. Una noche, hablando con Pablo, un amigo que llevaba el Limbo, una mágica casa-bar de la Córdoba de los 90, le comentó que le gustaría cantar algunas de esas canciones nuevas. Lo anunciaron, más o menos, de esta manera: "ESTA NOCHE, JUAN ANTONIO CANTA".

Fotos de Antonio Cecilia

"Madrid"

La gente convirtió el verbo en apellido y no hubo más que decir. O sí: hubo mucho que decir, y que cantar. Allí, en el Limbo, y en Madrid, en el Alfil y en el Libertad 8, probó, cambió, contó y regaló todo su nuevo repertorio, apenas armado con un casiotone, una guitarra y mucha *poca vergüenza*. De todo aquello surgió un disco lleno de influencias, de referencias, de originalidad, de guapeza, de miedo y de "eso que en todas las ciudades enriquece los bares y hay quien llama amor": "Las increíbles aventuras de Juan Antonio Canta". El disco, quince joyas artesanales de variadísima inspiración, fue editado por Virgin en 1996 y no tuvo demasiado éxito, aunque demostraba la permeabilidad de Canta para componer e interpretar sin red, con una voz que se paseaba de Gainsbourg a Coppini y de Dylan a Conte. Contenía maravillosas historias, canciones deliciosas como "Catherine Deneuve", "El viudo del submarino", "La balada del adúltero" y... sí, la de la "Danza de los limones".

"Mi limón, mi limonero"

Mi impresión es que "Danza de los limones", una recreación de los efectos en la juventud casquivana de "Drawing by Numbers", de Peter Greenaway, sólo era una deconstrucción del bonito soniquete de Henry Stephen (un venezolano que arrasó con "Mi limón, mi limonero") en clave de canción de borrachos. Del desarrollo y la desgracia que conllevó la sobreexposición del limón y el medio limón y de su reconversión en "El rap de los 40 limones", se da buena cuenta en "Patuchas: el hombre de los mil limones", documental con el que debuta el realizador catalán Asbel Esteve, quien logra contar con delicadeza y pulso la verdadera historia de Juan Antonio Canta.

"Te quiero"

La película de Esteve, que hasta el momento solo se ha visto en festivales de cine como el Iberoamericano de Huelva, el REC de Tarragona y el Europeo de Sevilla (donde ganó el segundo premio Imaginera), y en la Filmoteca de Córdoba, reúne la admiración de los que disfrutaron del genio de Juan Antonio (Martirio, Lichis, Morgan Britos y compañeros de la escuela de arte dramático como Carlos Cuadros). Junto a estos testimonios y recuerdos emotivos y sinceros que dan fe de la vigencia y vitalidad de su obra, así como de ese vacío que permanece y se agranda al preguntarse qué se dejó en el tintero de sus pasiones, no faltan personajes empeñados en adquirir una importancia injustificable. Frente a estos últimos, causan respeto las ausencias de un puñado de paisanos de Patu, gente que ayudó a completar y enfocar este documental y que sin embargo ha preferido no hacerse protagonista frente a las cámaras, ni ante el tiempo.

"La jaula de los monos" (Epílogo)

A mitad de la película, hay un momento en el que el maxisingle de los limones deja de sonar y la aguja se queda atascada al final del disco y su empeño se convierte en un pulso estéril, en un latido que se apaga. Todo funde a negro pero se sigue palpando el chasquido de la insistencia de esa aguja que no enhebra vida ni logra levantar cabeza, y es entonces cuando se escuchan los primeros acordes de la canción más amarga de Canta, "La jaula de los monos". Hay un coraje insensato en mantener ese fotograma negro tantos segundos, y en resolverlo con un primer plano arrastrado en el que se relevan plásticos arrugados, letras mecanografiadas, guitarras vencidas, vidrieras agnósticas, mudanzas y herrumbres, las nieves etéreas de las maderas, las grietas del mundo y los archivos desarmados, infestados de canciones vacantes. Pero nada de eso tendría sentido, o al menos no adquiriría todo el sentido, si esos lamentos de monos que ríen sin motivo no estuviesen reflejados en las penitentes mangueras que limpian las calles por las noches, entre cajas de ahorros desangrados y farolas sembradas de pétalos imposibles, mientras se aleja un motorcillo agónico y amanece, al final, pero todo, entre faroles y cristos, demasiado pronto, pero ya tan tarde.

Gabriel Núñez Hervás (Córdoba, 1967) es sociólogo. Colaborador de *El Europeo*, *Ajoblanco* y *Rockdelux*, es director de Producciones El Hombre Tranquilo y de la revista cultural *Boronía* (boronia.es).

MANERAS DE REPRESENTAR EL CAPITAL (FINANCIERO)

Peio Aguirre

Un día de rutina en la Bolsa. La secuencia nos es conocida por haberla visto innumerables veces por televisión: *brokers* y otros agentes financieros gesticulan acalorados bajo grandes pantallas, rodeados de ordenadores con números y gráficos que cobran vida propia sin la directa intervención humana. ¿Cómo interactúa cada individuo en ese contexto para que el valor cambie de "valor"? La secuencia es de gran efectividad mediática al exhibir al arquetipo social del economista u oficinista con corbata en lucha *contra* los "elementos". ¿Cuáles son estos? ¿Cómo sondear la naturaleza abstracta y escurridiza del capital financiero? La idea de la Bolsa ejemplifica el espectáculo de la especulación financiera; su completa autonomía con respecto incluso a cualquier realidad económica material; su virtualización en las autopistas de la red. Sin embargo, un leve sonido inquietante martillea los tímpanos y las conciencias. En la Bolsa, el sonido del tintineo en las grandes pantallas de dígitos indica el cambio de valor del precio. Pero a veces, aunque los números permanezcan fijos, el tintineo continúa. ¿Qué intercesión global está ocurriendo?

Aunque la distinción entre el concepto de dinero y el de capital atraviesa la historia de la economía política desde Marx, la complejidad teórica de las relaciones entre ambas categorías demanda continuamente de representaciones provenientes de la esfera cultural con el fin de escudriñar sus innumerables fricciones y contradicciones. De un modo un tanto básico puede decirse que la forma del dinero es, quizás, la fuente fundamental de toda abstracción, y de ésta se desprende la naturaleza intangible del capital y las elucubraciones mentales sobre su cálculo matemático y también sobre su dimensión metafísica y espiritual. O dicho de otro modo: el dinero es lo tangible, "la pasta", mientras que el capital permanece virtual, volátil e inasible. El capital es un proceso y no una cosa. Un proceso donde la circulación del dinero se utiliza a menudo para hacer más dinero, pero no siempre ni exclusivamente. En el territorio de la cultura, estas abstracciones no pueden soslayarse sino que necesitan mostrarse a fin de determinar la inmediatez que lo social comparte con lo económico. Dicho de un modo gráfico, esto equivale a exhibir las "costuras" visibles (pero también invisibles) que formatean el "traje" (la forma) que habitualmente vestimos.

En tanto que producción material, el arte ha jugado históricamente una función primordial en el concepto de capital, al incluirse el *stock* de todos los activos en poder de particulares, empresas y gobiernos que pueden ser comercializados en el mercado sin importar que estos activos se utilicen o no en un futuro inmediato. Al arte se le suma el espacio que lo acoge, la arquitectura. Ambas esferas, en su interrelación, incorporan en sí mismas todo un depósito que determina lo que podría pasar por ser el núcleo duro del capital; la naturaleza o la teoría del valor, esto es, el valor mercantil. ¿De qué modo se genera valor? Esta pregunta incluye propiedades y cosas materiales a ser usados en la riqueza patrimonial: terrenos, bienes inmuebles y los derechos de propiedad intelectual, así como colecciones de arte, joyas y otros bienes culturales a ser considerados como fondos de cobertura e inversiones. Entre las posesiones inmateriales sin duda la renta y el alquiler son las propiedades más complejas y fluctuantes.

En *Cosmópolis* (2012) de David Cronenberg, película bastante fiel al libro homónimo de Don DeLillo, se da una situación que podría ser representativa de este proceso abstracto del valor. En un hilarante pasaje, su protagonista Packer (Robert Pattinson) desea comprar no una pintura de Rothko recién salida al mercado sino ¡la Capilla de Rothko al completo! (paredes incluidas) para instalarla en un bloque inmobiliario de su propiedad. Aquí, la novela de DeLillo apunta no sólo al estilo dominante del modernismo tardío como sinónimo de un capitalismo igualmente tardío, sino que plantea algunas interesantes cuestiones sobre el valor del arte y el fetichismo de la mercancía. Lo que la película y el libro transmiten en una visión apocalíptica y casi terminal de un turbo-capitalismo avanzado es: la virtualidad del capital financiero —lo incalculable del capital que tanto fascina a los *brokers* y gurús del credo neoliberal— necesita de cosas materiales, fetiches, que pongan en marcha el proceso de circulación del capital. El coste de la Capilla de Rothko deviene en un medidor de lo que el dinero puede todavía calibrar y comparar en la alucinógena masa abstracta del capital. Packer hace un recorrido en limusina desde una punta de la ciudad a otra con la intención de cortarse el pelo mientras que pantallas llenas de gráficos y cuasi-hologramas retransmiten en directo las supuestas fluctuaciones del capital global. DeLillo da cuenta de la ambivalencia de la forma dinero y su volatilización como concepto en la fase financiera tardía del capital:

–Dinero por un cuadro, dinero por cualquier cosa. Me costó lo mío entender el dinero —dijo ella.— Me crié entre comodidades. Me costó un tiempo pensar en el dinero, contemplarlo en su justo punto. Y empecé a mirarlo a fondo. Miraba los billetes y las monedas incluso de perfil. Aprendí qué se sentía al amasar dinero y al gastarlo. Me pareció intensamente satisfactorio. Me ayudó a ser persona. Pero ya no sé en qué consiste el dinero.

En otro filme reciente, *El capital* (2012) de Costa-Gavras, el imperio bancario en constante expansión es abordado con una dosis de humor e ironía similar a cuando la sátira y la caricatura contestaban en el albor de la Ilustración al to-

Fotogramas extraídos de la película *Mercado de futuros* de Mercedes Álvarez

dopoderoso Estado absolutista. El capitalismo es, no hace falta insistir, nuestro Estado absolutista. A Costa-Gavras se le reconoce por ser uno de los fundadores del cine político a partir de filmes como *Z* (1969) y *Estado de sitio* (1972), y su incursión en este ahora género paródico sirve para desvelar la emergencia de un nuevo género al alza, el cine financiero, de la que ésta u otras películas como *El lobo de Wall Street* (2013) de Martin Scorsese se revelan como realizaciones hiperbólicas de un tiempo en crisis.

El capital es la tragicomedia más disparatada de este género en ciernes: la historia del ascenso imparable de Marc Tourneuil (Gad Elmaleh), un sicario del capital, al frente del Phenix, un gran banco europeo en proceso de transformación, renovación o lo que sea. "El dinero es el amo, no el instrumento" dice en un momento ese depredador financiero que da vida el actor Gabriel Byrne, la contrabalanza americana al personaje interpretado por Gad. Desde un punto de vista teórico, *El capital* describe la fase actual de esa abstracción tan difícil de asimilar, y mucho más de regular o controlar; una fluctuación de la que nadie sabe, cómo funciona, quien la dirige, etc. El economista Thomas Piketty ha escrito *El capital en el siglo XXI* y rápidamente se ha convertido en un *best seller*. ¿Pero por cuánto tiempo?

En un momento de *El capital*, Tourneuil habla con unos ingenieros matemáticos para a continuación preguntar: "¿Qué es lo que vendemos?" Ni idea. ¿Qué es lo que se compra? Tampoco ni idea. La retorcidísima trama financiera tejida por Costa-Gavras (Phenix-compra-Mitzuko-Phenix se devalúa-inversores *yankis* se hacen con Phenix, etc.) no pretende en ningún momento ser verosímil. La ironía sobre la pérdida de referencia del valor del dinero aparece varias veces; Tourneuil maneja cifras (globales) como puras abstracciones, mientras que la reducción de plantilla, el desempleo al que dirige a miles de empleados se estima sobre % muy calculados. Pero además, el aparato cibernético tiene un papel preponderante en las continuas videoconferencias, telefonías globales, iPhones y pantallas como interfaces que organizan toda la esfera de la aceleración del capital. Estas pantallas devienen en metáfora de la propia abstracción del capital financiero. La imagen de unos niños absortos a las pantallas de sus juguetes electrónicos es contemplada como una imagen del presente que prepara el relevo para lo que el sicario del capital representa. ¿Acaso el valor abstracto de la ganancia no se ejemplifica de mejor manera que cuando un niño grita que ha ganado delante de la pantalla de su videojuego? ¿Ha ganado o ha perdido el qué?

Analizar el capital financiero, encontrar modos para su escurridiza representación, se antoja como un reto teórico. Sin duda, el paisaje dejado por la caída del "ladrillo" en España puede convertirse en una postal decadente del estado de la cuestión, pero esa postal no está ni mucho menos completa sin las resplandecientes arquitecturas de acero y cristal que en Oriente Medio se elevan por encima de los arenales. Ello se debe a que el capital financiero existe como una abstracción conceptual en el interior de la globalización, donde el acortamiento infinitesimal del tiempo y el espacio en la cibernética y la tecnología digital permiten transacciones de cifras astronómicas en segundos de una parte a otra del globo. El "ladrillo" se ha convertido ya en el emblema eufemístico para una política especulativa de larga tradición. También, quizás, un icono posmoderno que vendría a suplantar a los antiguos lingotes durante la Fiebre del Oro. A la demolición de antiguos muros como límites infranqueables al capital le ha seguido la progresiva deslocalización y movimiento de esta burbuja hinchada de aire.

CODA

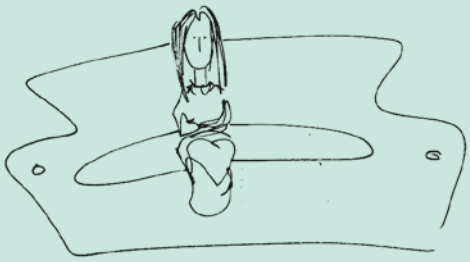
Lo viejo es pasado. Lo nuevo futuro. Un vendedor de lo viejo no desea desprenderse de lo que tiene, mientras los promotores del mañana venden aquello que no existe más que en los sueños de la gente. El pasado está cubierto de polvo, novelas gráficas de Walter Scott y Carlos Dickens; vestigios de un mundo que a nadie interesa. Un universo de quincalleros y jubilados sin porvenir. El futuro está dominado por la inversión y el manejo del riesgo (*risk management*), el turismo bomba y los gurús del liderazgo grupal. La ciudad poco a poco vacía su memoria. Pobreza de experiencia. Y mientras tanto, la virtualidad abstracta del capital financiero transmuta en una estética de feria comercial en la que poder depositar unos ahorros. El capitalismo comercia con futuros. *Mercado de futuros* (2011) de Mercedes Álvarez es un ejemplo de cine financiero hecho en España. La memoria no está hecha únicamente de los recuerdos en tanto que memoria individual, sino a través del conocimiento y la experiencia vivida que nos ayuda a construir un sentido de comunidad y de apertura al futuro. Un futuro que es ahora una mercancía con la que especular, y que señala el lado más oscuro de un sistema capaz de convertir a los seres humanos en pura mercancía.

Peio Aguirre es crítico de arte, comisario independiente y editor. Desde 2006 publica crítica cultural en su blog *Crítica y metacomentario*: http://peioaguirre.blogspot.com. Vive en Donostia-San Sebastián.

EL PROCRASTINAR SE VA A ACABAR

Procrastinar hasta la vergüenza

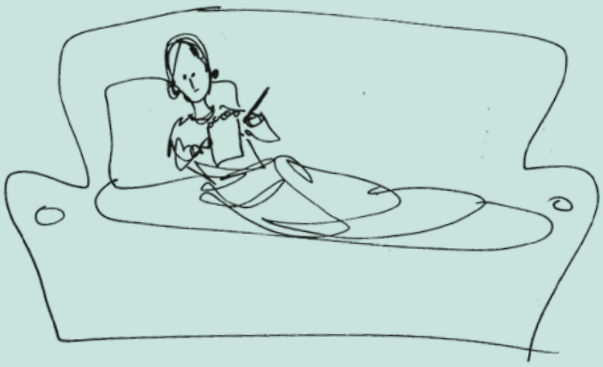
Lidia Toga



Procrastinar al hacer unas tiras sobre procrastinar.

JUEVES TARDE

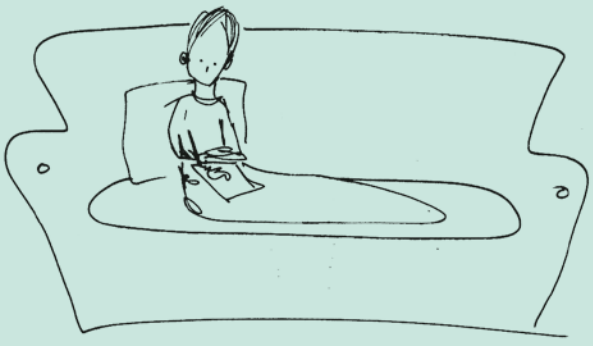
Mejor me traigo el cuaderno al sofá y ahí lo dibujo.



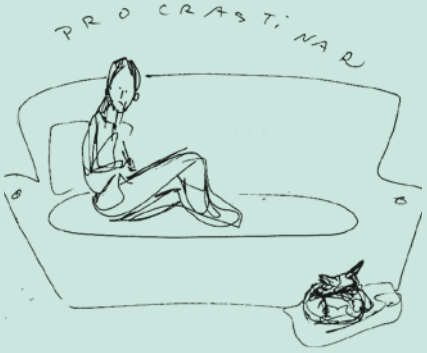
VIERNES TARDE

No sé qué decir. ¿Qué cuento?
Cualquier tira que no sea "Toma la calle" o
"Que desaparezca la educación y que parezca un recorte"...
Porque esas son buenísimas, es frívolo ahora mismo

NO ME PUEDO QUEJAR
NO ME PUEDO MOVER
NO PUEDO TOMAR EL CONGRESO
NO PUEDO DIBUJAR LA CRISIS

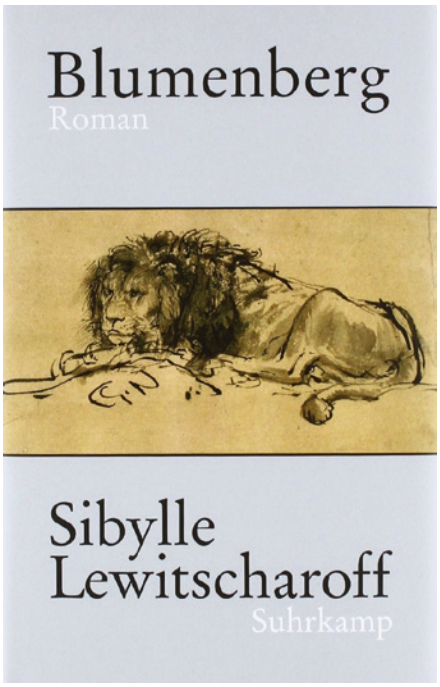


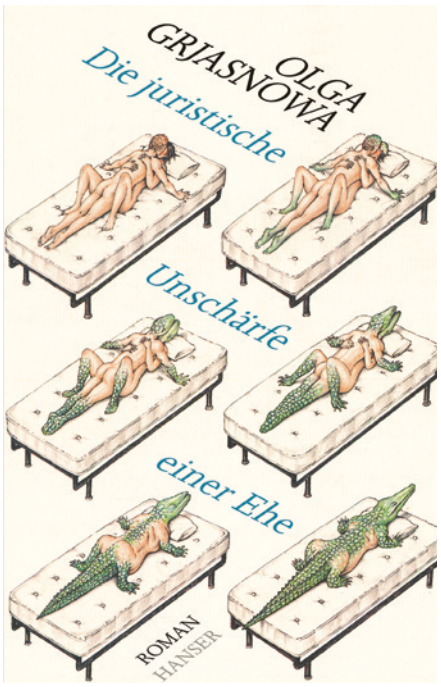
No puedo dibujar las tontunas cotidianas de una chica y su perro en el camino del Artista.



LA OTRA LITERATURA ALEMANA

Cecilia Dreymüller





Cuando Melinda Nadj Abonji ganó en 2010 el Premio del Libro —el más codiciado de los premios literarios alemanes, no tanto por su prestigio o por la suculenta dotación (25.000 euros) como por tener detrás el gran ventilador promocional del gremio de los libreros— hubo periodistas que afirmaron que la hasta entonces casi desconocida autora suiza, nacida en la Vojvodina, la provincia húngara de la antigua Yugoslavia, había sido elegida porque su perfil encajaba a la perfección en el encendido debate sobre la emigración que se libraba en aquel momento en Alemania. El detonante del debate habían sido las críticas dirigidas por Thilo Sarrazin, el político socialista, luego directivo del Bundesbank, a la política de inmigración del gobierno alemán, a sus ojos demasiado permisiva con personas poco dispuestas, según él, a asimilarse. Y dado que la obra premiada, *Las palomas levantan el vuelo* (editada en castellano por El Aleph, 2012), relataba la crónica de una asimilación exitosa —la de una familia de emigrantes yugoslavos en Suiza—, los mismos periodistas insinuaban que era celebrada con tanto entusiasmo porque sostenía justo lo contrario que el político en cuestión.

Pasaban por alto que la novela de Nadj Abonji, matizada y sutil, revelaba precisamente la endeblez de los conceptos de integración en boga. Pues los esforzados "yugos" que protagonizan el relato consiguen el éxito económico y la anhelada ciudadanía, pero no el reconocimiento como personas, lo cual provoca los conflictos con los que se debaten sus hijas. La mayoría de los críticos reconoció los logros de la novela, su capacidad de perfilar nítidamente la compleja problemática de la que se ocupaba, la acertada creación de personajes vívidos y creíbles; pero, por lo visto, todo esto no bastaba para preservar a la autora de la maliciosa sospecha de oportunismo.

La xenofobia tiene muchas caras, y si bien la literatura escrita por alemanes con abuelos en Estambul o en Bucarest recibe estupendas críticas y es seguida por un numeroso público, parece que a algunos les cuesta admitir que tiene más interés que la mayor parte de las novelitas insulsas de jóvenes en crisis ambientadas en un *loft* de Nueva York, Madrid o Berlín. En el caso de Melinda Nadj Abonji, este interés consistía, aparte de en un lenguaje propio inconfundible, en el tratamiento de temas que se desmarcaban claramente de la novelística suiza más al uso, como la violencia doméstica, el abuso de niños o la marginación de las parejas lesbianas.

Desde que en 1968 Hans Magnus Enzensberger proclamó la muerte de la literatura alemana, cada década ha tenido sus oradores fúnebres literarios. Particularmente, cuando se habla de la literatura del siglo XXI nunca faltan ni legos ni profesionales para vaticinar su hundimiento definitivo. No obstante estos pesimistas augurios, la literatura alemana actual es más productiva que nunca. Y a nivel internacional parece más reconocida que nunca, al menos a juzgar por los tres premios Nobel que ha merecido desde 1999, para las obras de Günter Grass, Elfriede Jelinek y Herta Müller.

No obstante, lo que se difunde actualmente de esta literatura corresponde sólo a una parte, generalmente la más comercial, de lo que los autores de Alemania, Austria y la Suiza germanoparlante escriben, y lamentablemente hace poca justicia a su riqueza y diversidad. Obras estéticamente innovadoras y políticamente comprometidas como las de Herta Müller o Elfriede Jelinek ya no se difunden en el extranjero si no las avala un premio con gran prestigio. Las grandes y medianas editoriales, que antes competían entre ellas por contratar las firmas más sólidas, ya no siguen la trayectoria de un autor por su excelencia literaria, sino que miran en primer lugar sus posibilidades de mercado.

De ahí que el problema de la literatura actual en lengua alemana no radique en su decaimiento, que parecía inevitable con la desaparición de las grandes figuras de la generación de posguerra —Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Max Frisch, Christa Wolf— y el envejecimiento de los autores del sesentayocho —Peter Handke, Elfriede Jelinek, Botho Strauss o Wilhelm Genazino—, sino se debe a la primacía del mercado sobre el gusto del lector, la subordinación de criterios estéticos y éticos literarios a los intereses de la industria del libro.

Por eso, desde hace ya tiempo la opinión sobre el estado de la literatura la forma la literatura comercial, una narrativa sin riesgos, escrita por gente con talento, formada en talleres literarios y tal vez con más ganas de triunfar que de labrarse su propio camino. Véase los productos narrativos absolutamente intercambiables de Daniel Kehlmann, Julia Franck, Arno Geiger o Nora Bossong, que ofrecen un realismo descriptivo de fácil consumo; con éxito la cultivan también curtidos figurones del mundillo literario con pretensiones de estilo, periodistas, críti-

cos, profesores o vedettes del libro, especializados en el toque de humor irónico, como Martin Mosebach, Elke Schmitter, Hans-Ulrich Treichel o Sybille Berg, aparte de los autores de best sellers más o menos infantiles como David Safier o Tania Kinkel.

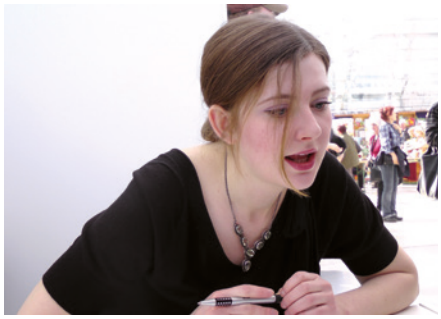
Las propuestas audaces o sustanciosas, entretanto, los libros que participan de lo que ha definido originalmente la literatura alemana contemporánea —crítica del lenguaje, pensamiento filosófico, análisis social— se han visto relegados a los márgenes, donde prosperan más bien a pesar de la frenética actividad de agentes y promotores literarios. Y curiosamente provienen en buena parte de autores criados o bien con un fondo cultural diferente al saturado entorno teutónico, o bien socializados bajo el sistema represivo de la RDA. Aunque, naturalmente, esta tradición también la continúan escritores como Andreas Maier, Michael Roes o Thomas Lehr, de Alemania occidental; Erich Hackel o Xaver Bayer, de Austria, y Gertrud Leutenegger o Arno Camenisch, de Suiza.

Pero es un hecho innegable que los impulsos más vivificadores de la literatura actual, su abertura y su repolitización, se deben a los autores crecidos entre varios idiomas o entre los muros de la antigua RDA. El primer grupo es el que definitivamente abre la perspectiva al mundo de la literatura alemana. Tiene como segundo signo distintivo, precisamente por su educación plurilingüe, la elaboración cuidadosa de un lenguaje literario y la reflexión lingüística. Ahí destaca Terézia Mora, escritora húngara-alemana, nacida en 1971 en Sopron, que obtuvo el Premio del Libro de 2013 con la novela *Das Ungeheuer* (*El monstruo,* sin traducción al castellano), a pesar de que no era una historia de emigración. La amplitud de escenarios y de miras desplegada en la novela es realmente soberbia. En *El monstruo* Mora no sólo traza el aprendizaje sentimental del protagonista, sino que presenta, de paso, un verdadero compendio del aprendizaje intercultural. Los dos hilos narrativos que componen la obra y que discurren en paralelo, en dos bandas, relatan, por un lado, el proceso de duelo de un informático de éxito que, tras suicidarse su mujer, deja todo atrás y emprende un viaje por Hungría, siguiendo las huellas de la amada desaparecida; y por el otro lado, el diario de ella, que el viudo lee durante el trayecto. Embarcarse en una novela de una complejidad temática como la suya ya tiene algo de declaración de principios frente al *establishment* literario. Una actitud de la que Terézia Mora ya había dado prueba en su segunda novela, *Todos los días* (2006), donde seguía la rocambolesca trayectoria de un refugiado de las guerras balcánicas, un ser humano que, arrancado brutalmente de su contexto, se ve incapaz de adaptarse a la sociedad del bienestar.

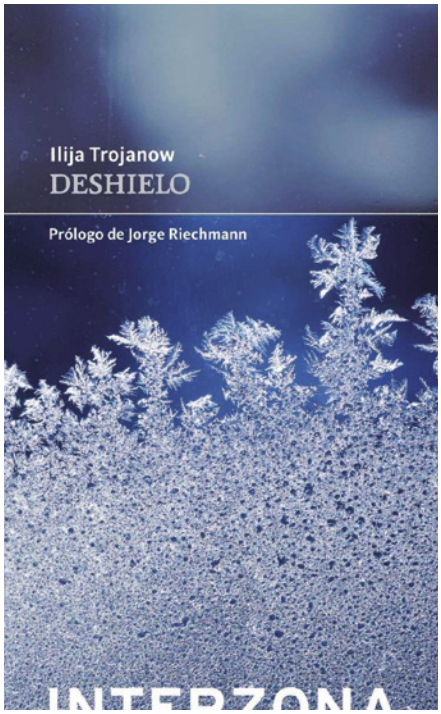
La desafiante singularidad de las obras de Terézia Mora y Melinda Nadj Abonji son dos ejemplos entre muchos otros posibles. Hace ya tiempo que los autores con experiencia con los pasos fronterizos europeos han dejado atrás la limitada "literatura migratoria" al estilo de Emine Sevgi Özdamar o de Rafik Schami (ambos traducidos al castellano), muy fácil de identificar por su inofensivo toque de colorido exótico. Los nuevos pesos pesados de la "otra" literatura alemana se dieron a conocer hacia el cambio de milenio, poco antes o poco después. La lista es larga, y en ella llama la atención el número de mujeres: Herta Müller, Sybille Lewitscharoff, Marica Bodrozic y Zsuzsa Bánk forman, junto a Ilija Trojanow, Sherko Fatah o Feridun Zaimoglu, la nómina de los ya reconocidos; entre los descubrimientos recientes habría que estar atento a las publicaciones de Katja Petrowskaja, Olga Grjasnowa y Nellja Veremej (ninguna de las tres traducidas aún al castellano).

Herta Müller, Premio Nobel en 2009, no necesita presentación. Aunque su obra está traducida enteramente al castellano, nunca está de más recordar la estremecedora *Todo lo que tengo lo llevo conmigo,* novela sobre la deportación al gulag de los rumanos alemanes. En cambio, Sybille Lewitscharoff (1953), de familia medio búlgara (origen que aprovecha para esbozar algunos aspectos tragicómicos del malogrado aprendizaje patriótico, como puede apreciarse en *Apostoloff,* 2008), todavía no es reconocida en el mundo hispanohablante como lo que probablemente es: la principal potencia literaria de su generación. En la editorial Adriana Hidalgo, con todo, se han publicado algunas de sus brillantes sátiras sobre la *inteligentsia* alemana, la más reciente *Blumenberg* (2013). Nada ha sido traducido, en cambio, de Marica Bodroži, de origen croata, ni siquiera su deslumbrante primera novela, *Tito está muerto* (2001), sobre el paraíso de infancia de una niña croata y su pérdida con las guerras yugoslavas. Por su parte, Zsuzsa Bánk, narradora alemana de origen húngaro, se dio a conocer al lector hispanohablante con un sutilísimo drama infantil de atmósferas inusualmente densas, *El nadador* (Acantilado, 2004).

Ilija Trojanow, búlgaro de nacimiento, criado en Kenia y Alemania, fue muy aclamado en España por su novela *El coleccionista de mundos* (Tusquets, 2004), sobre el arabista, explorador y espía al servicio de la corona inglesa sir Francis Richard Burton. Trojanow es un extraordinario mediador cultural, muy crítico, que tanto se sumerge en las lenguas y religiones de la India y de Arabia como escribe de la desolada realidad en la Bulgaria pos-comunista, como hace en su libro de relatos *Donde Orfeo está enterrado* (2013). Sherko Fatah, autor berlinés de padre kurdo, tematiza desde su primera novela, *Tierra de frontera* (Siruela, 2001), la vida en la zona entre Turquía, Iraq e Irán, y traza un crudo contraste entre las condiciones que se dan allí y la sociedad alemana. Feridun Zaimoglu, a su vez, nacido en 1964 en Turquía y criado en Múnich, retrata con ácido humor el ambiente de los emigrantes turcos en Alemania, aunque también toca otros registros, como en su novela *Leyla* (451 editores, 2008), donde relata una infancia y juventud de mujer en la Turquía de la primera dictadura militar.



Olga Grjasnowa



Olga Grjasnowa, novelista de origen judío nacida en Bakú en 1984 y criada en Berlín, publicó en 2012 un desbordante drama de huida y expulsión: *El ruso es alguien que ama los abedules,* que implica a la protagonista judía en un conflicto político tras otro, primero en Azerbaiyán, luego en Alemania y a continuación en Palestina. Katja Petrowskaja, nacida en 1970 en Kiev, deslumbró a los jurados de los premios Bachmann y de la feria de Leipzig con su novela sobre la pervivencia del pasado en Ucrania, *Esther, tal vez* (2014), recreando la historia de su bisabuela judía Esther, asesinada

Nellja Veremej

Feridun Zaimoglu

en la masacre de Babi Jar. Nellja Veremej, nacida en Moscú en 1963, acaba de debutar con la ya muy premiada novela *Berlín está en el Este* (2012), donde relata en unas agridulces escenas berlinesas las peripecias de una profesora rusa emigrada a Berlín en su trabajo como cuidadora de ancianos.

Se observa una aguda, casi inevitable consciencia de la realidad política y social en la narrativa de estos autores, que los distingue de los narradores "profesionalizados", surgidos a través del famoso sistema alemán, austríaco y suizo de ayudas y promoción. Esta misma significativa diferencia se observa también en las obras de los narradores de origen germano-oriental. El contacto con la ideología socialista y su aparato represor ha contribuido a concienciarlos históricamente, al mismo tiempo que proporcionó experiencias de mayor alcance existencial que naturalmente produce otras preocupaciones, otros temas a tratar. Además, como se criaron en una sociedad en la que la literatura representaba un principal medio de supervivencia mental, la formación literaria de los escritores germano-orientales —hayan pasado por el instituto literario de Leipzig o no— suele estar a años luz de la de sus colegas de la parte occidental de Alemania.

De ahí que no extraña que el hasta ahora único intento de conjurar la singular realidad cultural de la RDA en declive de los años ochenta, *La torre* (Anagrama, 2012), de Uwe Tellkamp, sea una novela épica con el más fascinante entramado de alusiones literarias. Juego que domina igualmente —incluso con más sutileza— Antje Ravic Strubel, de Potsdam. En *Capas boreales del aire* aborda además el difícil legado psicológico de una socialización en la RDA: subordinación laboral, mentalidad de denuncia y homofobia misógina. Y está Kathrin Schmidt, que deslumbró primero con una exuberante novela barroca, *La expedición Gunnar Lennefsen* (Galaxia Gutenberg, 2001), y, recientemente, en *Finito. Borrón y cuenta nueva* (2011), con unos relatos de altos quilates poéticos sobre existencias dañadas en el este de Alemania. Pero incluso un escritor tan deudor del realismo sucio como Clemens Meyer, oriundo de Leipzig, que en su libro de relatos *La noche, las luces* (Menoscuarto ediciones, 2011) presentaba un muestrario de perdedores de la reunificación, se fía más de las posibilidades del lenguaje literario que muchos narradores de la parte occidental de Alemania. En su reciente opus magnum *En chirona* ha compuesto un escalofriante relato coral sobre el mundo de la prostitución y su parte en la reconstrucción económica de Alemania oriental, que sólo por el valor con el que ataca el tema de las mafias merece la máxima atención. Y Eugen Ruge, nacido en 1954 en Rusia y ganador del Premio del Libro con su primera novela, *En tiempos de luz menguante* (Anagrama, 2013), envuelve su saga familiar, donde se explica nada menos que la historia del comunismo alemán, sus errores y horrores, a lo largo del siglo XX, en una dúctil prosa saturada de citas literarias.

Aunque en este contexto habría que nombrar en primer lugar a los autores germano-orientales de la generación de posguerra —Volker Braun, Hans Joachim Schädlich, Fritz Rudolf Fries—, que si bien se acercan a los ochenta años, mantienen vivo su programa literario de incidir en la discusión pública y cumplen con una no subestimable función modélica para los jóvenes autores. De hecho, las publicaciones recientes más chispeantes de esta generación provienen de Schädlich y Fries: del primero la comedia histórica *Sire, me apresuro;* y del segundo *Last Exit to El Paso,* una fresca, lucidísima *road novel* que contiene un divertido homenaje a *2666* de Roberto Bolaño.

Y tampoco se puede olvidar a Reinhard Jirgl, probablemente el máximo exponente de la narrativa centrada en el pasado reciente y una actitud crítica frente a la sociedad actual. Nacido en 1953 en Berlín Oriental, su obra entera gira en torno a los traumas colectivos y tragedias individuales de la división y reunificación de Alemania. Sus novelas rebosan de estallidos emocionales de hombres resentidos, cuyo destino ha quedado violentamente truncado por la Historia. La volcánica narrativa de Jirgl fascina por la oscura fuerza de las imágenes lúgubres, aunque también por la sensualidad de las descripciones. De momento sólo se ha traducido al castellano su epopeya *Los incompletos* (Cómplices, 2011), sobre el destino de los alemanes expulsados de Checoslovaquia tras la Segunda Guerra Mundial.

Estas atmosféricamente densas y vivencialmente intensas novelas están en abierto contraste con el vacío emocional y la deshumanización —no se sabe si consciente o inconsciente— que caracteriza tantos libros de sus muy premiados jóvenes colegas germano-occidentales, austriacos o suizos. Aunque algunos de ellos cada vez más se alejan de la trama perfecta, de la construcción de argumentos espectaculares típica de sus aclamados inicios —por ejemplo el de Juli Zeh con *Águilas y ángeles* (Siruela, 2001)—, y buscan espacios narrativos para una más diferenciada percepción y mayor reflexión. Uno que ha llevado esta búsqueda a las más altas cimas de la sofisticación es David Wagner, en sus "miniaturas en prosa", especialmente sobre las caras menos conocidas de Berlín. Impresionó a la crítica con su novela *Vida,* sobre las reflexiones de un enfermo terminal, que Wagner presenta en un lenguaje sobrio y preciso. Un conocimiento de otro tipo, el de los estados límite de la conciencia, explora también el vienés Xaver Bayer (1977) en sus textos dramáticos y narrativos. Su talento para la especulación filosófica se manifiesta sobre todo en los relatos de *Las manos traslúcidas* (2008), al que pertenece "El espacio del no obstante". Al igual que sus novelas, estos relatos se ubican en la tradición de la crítica del lenguaje de Karl Kraus y Ludwig Wittgenstein. Como muy pocos autores de su generación, Bayer sabe observar y pensar, muy de cerca y con calado, y así va tirando la manta del lado oculto de las cosas.

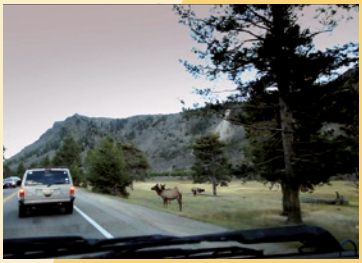
Cecilia Dreymüller (Nohn, Alemania, 1962) es crítica literaria y traductora. Doctorada en Filología, es profesora del Goethe-Institut de Barcelona y crítica literaria para el *Süddeutsche Zeitung*, *Deutschlandfunk*, *Avui*, *Revista de Occidente* y *Revista de Libros*. En castellano es autora del ensayo *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945*, y editora del libro de Peter Handke *Preguntando entre lágrimas*.

AMÉRICA DE NORTE A SUR EN OCHO SESIONES FÍLMICAS

Beatriz Navas Valdés

EL GRAN NOROESTE AMERICANO

● *The Great Northwest*, de Matt McCormick. EE.UU., 2011. 70 min.
Recreación de un viaje de 3.200 kilómetros por el Noroeste americano realizado en 1958 por cuatro mujeres de Seattle que lo documentaron minuciosamente en un álbum de fotos. Cincuenta años más tarde, Matt McCormick encontró ese álbum en una tienda de segunda mano y en 2010 decidió emprender la misma ruta y detenerse en los mismos lugares que ellas. El espacio es el mismo, pero el paisaje ha cambiado y el desajuste temporal despierta cierta melancolía deliciosa. Una celebración del viaje en coche por uno de los últimos paisajes norteamericanos conquistados y en compañía de los fantasmas de unas enigmáticas mujeres.



Puede verse directamente online en la página de la película. Dona si te gusta mucho y recomiéndala. Más información y mapas en la página de la película:
http://www.thegreatnorthwest.org/index.html

PROGRAMA DE UN ARCHIVO ALUCINADO DEL SUR DE ESTADOS UNIDOS Y MÉXICO

Puede verse directamente online en archive.org.
● *The Southwest,* producido por John Wilkman. EE.UU., 1976. 18 min.
Retrato de la gente, industria, economía y paisaje de la región sudoeste de los Estados Unidos, connotado por los años en que se produce y con especial atención a la comunidad hispana.
https://archive.org/details/Southwest1976
● *Death Valley*, de Paul Hoefler. EE.UU., 1950. 10 min.
Un viaje a finales de los años cuarenta por Death Valley que incluye visitas a la ciudad fantasma de Ryan, a Zabriskie Point, a los Harmony Borax Works y al rancho conocido como el Castillo de Scotty.

https://archive.org/details/hoefler_death_valley_1950
● *Baja California: the Pacific Cast of Mexico,* de Silas Johnson. EE.UU., 1949. 11 min.
Hermosas imágenes de la Baja California desde Ensenada hasta Cabo San Lucas, con encantadoras paradas en los pueblos de la bahía de Magdalena, de Bahía Tortugas y en los viñedos de Santo Tomás.
https://archive.org/details/baja_california
● *Centinelas del silencio*, producido por Robert Amran. EE.UU., 1971. 19 min.
Las misteriosas imágenes aéreas de las ruinas mayas y aztecas al amanecer y al atardecer filmadas desde un helicóptero por James Freeman a finales de los años sesenta, le permitieron ganar un Oscar en 1971 por esta película documental. De expresión dramática y banda sonora heroica, es un ejemplo hipnótico de la forma de hacer new age de una época. Ricardo Montalbán pone voz a la narración de la versión española que es de acceso libre en internet y cuya versión inglesa contaba con la voz de Orson Welles. Freeman fue asesinado mientras localizaba espacios naturales para un anuncio patrocinado por Eastman Kodak.
https://archive.org/details/centinelas_del_silencio

DE GUATEMALA A EE.UU.

● *La jaula de oro*, de Diego Quemada-Diez. México, 2013. 102 min.
Tres jóvenes de los barrios bajos de Guatemala viajan a los Estados Unidos en busca de una mejor vida. En el camino a través de México conocen a Chauk, un indígena de la sierra de Chiapas que no habla español. Viajando juntos en trenes de carga, caminando en las vías del tren, pronto tendrán que enfrentarse a la dura realidad.

https://www.filmin.es/pelicula/la-jaula-de-oro

Beatriz Navas Valdés (1978) es licenciada en Comunicación Audiovisual y ya ha entregado su tesis doctoral sobre el cineasta Werner Herzog. Trabaja como programadora y crítica de cine y es cocreadora de la plataforma de cine de vanguardia e independiente www.plat.tv

EN ALGÚN LUGAR DE SUDAMÉRICA

● *El salario del miedo*, de Henri-Georges Clouzot. Francia, 1953. 143 min.
Clásico imperecedero sobre un grupo de perdedores varados en algún lugar de Sudamérica. Incapaces de escapar de la situación en la que se encuentran, aceptarán la única oportunidad que se les presenta para salir de allí, aunque pueda costarles la vida: transportar nitroglicerina en un camión a través de la selva "...De niño veía a los hombres marchar a estos trabajos y no volver. Y los que lo hacían, volvían con el pelo blanco y las manos temblorosas, como los viejos. No sabéis qué es el miedo, pero lo veréis. Y es contagioso como la peste. Y cuando lo coges, es para siempre...", dice un personaje.

https://www.filmin.es/pelicula/el-salario-del-miedo

LA AMAZÓNICA

● *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog. RFA, 1972. 94 min.
Viaje delirante-herzogiano por el Amazonas con Lope de Aguirre-Kinski y un grupo de expedicionarios españoles en búsqueda de la legendaria tierra de El Dorado a finales del siglo XVI. Ambición, alienación, locura y fracaso en medio de un pandemonium. El colonialismo distorsiona su visión de la selva: por un lado, la frondosa selva impenetrable es una promesa de riqueza y porvenir; pero por otro, es un depredador que acecha.

http://www.400films.com/pelicula/aguirre-la-colera-de-dios

USHUAIA, FIN DEL MUNDO, PRINCIPIO DE TODO

● *Liverpool,* de Lisandro Alonso. Argentina, 2008. 85 min.
Farrel, un marinero alcohólico, regresa a bordo de un barco a su Ushuaia natal después de muchos años de ausencia. Su plan es quedarse apenas un par de días para averiguar si su madre "está viva". En un recóndito poblado lleno de nieve la encuentra, anciana, muy enferma y en compañía de una niña.

https://www.filmin.es/pelicula/liverpool

IMAGINARIOS DE COLOMBIA

● *A realidade*, de Alberte Pagán. España, 2012. 53 mins.
Programa de televisión sobre la lucha de las FARC y los procesos de paz. Realizado con imágenes de las televisiones españolas, de la televisión de las FARC, de Youtube y materiales propios. Una película sobre la verdad y la mentira de la información, sobre el poder de los medios, sobre la manipulación de la realidad.
La realidad de la imagen no es la realidad social. La mentira contada mil veces: esa es la realidad de la televisión, esa es la verdad de la televisión.

Puede verse directamente online en: http://plat.tv/filmes/realidade#sthash.rCQzGY17.dpuf

CHILE CONTEMPORÁNEO

● *De jueves a domingo*, de Dominga Sotomayor. Chile, 2012. 95 min.
Película que presenta la visión distante y fragmentada de una niña que realiza el último viaje familiar antes de que sus padres se separen. Un jueves, Lucía de 10 años y Manuel de 7, salen de vacaciones con sus padres (Ana, de 35, y Fernando, de 38) hacia el norte de Chile. Todo termina un domingo. La pareja ha decidido separarse, pero como ya tenían planeado el viaje con sus hijos antes, deciden hacerlo de todas formas. Así, el viaje se va convirtiendo en la despedida final. Es un largo recorrido: la soledad del paisaje y el encierro del coche van revelando la crisis de los padres.

http://www.400films.com/pelicula/de-jueves-domingo

gatefold sleeve

Por Álex Sánchez

WADADA LEO SMITH / JAMIE SAFT / JOE MORRIS / BALAZS PANDI

Red Hill

(RareNoiseRecords, 2014)

Desde su propia portada Red Hill es una obra evocadora. La fotografía campestre en tonos parduzcos enfocada en el centro y desenfocada gradualmente hacia sus bordes bien podría servir como imagen transmisora de la música que estamos a punto de afrontar. Vuelta a los básicos: los del lenguaje de la improvisación de inspiración jazzística mejor entendida. Estamos ante un cuarteto que incluye a tres pesos pesados de la improvisación contemporánea: Wadada Leo Smith (trompeta), Jamie Saft (piano, Fender Rhodes) y Joe Morris (contrabajo). La banda se completa con el semi-desconocido batería húngaro Balazs Pandi, un prodigio de versatilidad aplicada al buen gusto y el primer descubrimiento de este disco.

En los seis cortes que integran este álbum el cuarteto pone sobre la mesa sus amplísimos recursos de interacción. Las estructuras de los temas son absolutamente abiertas, la libertad para escucharse y responderse total. En complejas pero accesibles estructuras internas los cuatro músicos desarrollan luchas de poder horizontal y vertical. En algunas ocasiones la comunión es total, en otras muchas la batalla tiene claros ganadores: Smith impone su sordina o lanza cuatro frases violentas a las que no puede haber respuesta; Saft añade electricidad y volumen tensionando su Fender Rhodes; Pandi descubre una progresión entre el jazz y el folklore húngaro que el resto de participantes no puede hacer más que detenerse a escuchar. Espirales, zig zags, líricas amalgamas de ruido acústico y seguimiento imposible, esqueletos de sonido que saben desde su propia génesis que son efímeros, que habrán de crearse y destruirse en los minutos que dure cada composición y que, por tanto, se interpretan así, conscientes de que no hay pasado ni futuro, tan sólo *ese* instante preciso. Hay contrapuntos a modo de conversación, pivotes que ejercen de momentáneo punto de encuentro y forjan un idioma común que se esfumará en minutos, ritmos abiertos y sólidos sobre los que pisar sin miedo, lugares que se transformarán en no-lugares, aire y espacio que mutarán en su contrario, tormentas colectivas en las que Smith ejerce de monumental maestro de ceremonias, debacles y triunfos, pequeñas y grandes inflexiones (explícitas y sutiles a partes iguales), diálogos corales en los que la lucha de colores y sus tonos es el modus operandi, protagonistas principales y secundarios de lujo que intercambian papeles con total naturalidad, respuestas a estímulos y estímulos sin respuesta.

El disco empieza igual que acaba, naciendo y extinguiéndose en una progresión sencilla que parece pensada para quitarse importancia, que sugiere cierta candidez infantil, una nada forzada humildad de un cuarteto de altura que ha rozado la perfección de un idioma colectivo forjado desde la genialidad de cada uno de sus inventores.

XYLOURIS WHITE

Goat

(Other Music Recording Co., 2014)

El encuentro es como mínimo improbable. Giorgos Xylouris: compositor, cantante e intérprete de laúd y originario de Creta y descendiente de una familia de músicos de gran recorrido histórico en la tradición musical de la isla. Jim White: batería de múltiples formaciones de filiación art-rock, entre ellas el proverbial combo australiano Dirty Three (junto a Mick Turner, guitarras, y Warren Ellis, violín). A la producción nada menos que el histórico Guy Picciotto, figura pivotal del hardcore en tantísimos proyectos y miembro de una de las bandas más importantes de los últimos veinticinco años, Fugazi.

Precisamente de Fugazi podría ser la apertura del disco, un espacio de tanteo a través de cortas y violentas ráfagas de silencio y sonido en el que ambos músicos empiezan a investigar posibles lenguajes comunes, esbozos, los trazos iniciales del interesantísimo cuadro que están por ofrecernos.

Los nueve cortes que conforman *Goat* son nueve diálogos –instrumentales, con la excepción de "Fandomas", en el que Xylouris canta– en los que cabe casi de todo. Hay una fuerte presencia del folklore griego pasado por el filtro del rock más crudo; virtuosismo que busca la expresividad por encima de cualquier otro objetivo; largos desarrollos de ideas sobre una misma melodía y variaciones sin principio ni fin, con espíritu de improvisación algunas veces, de canción otras, de búsqueda en ambos casos. La voluntad es de entendimiento, de comunión, se puede sentir que White y Xylouris se escuchan con meticulosa atención, se aprenden y se aprehenden en cada nota, en cada nueva frase. Múltiples referencias a músicas tradicionales de innumerables partes del mundo (escuchamos melodías árabes, indias, americanas, africanas, mediterráneas) parten del laúd de Xylouris y su multitud sorprendente de técnicas en un instrumento a priori de corte tan tradicional. White responde entre respetuoso y retador, ora sutil y elegante, ora explícito y crudo. Ninguno de los dos teme abandonar su zona de confort para adentrarse en territorios por explorar y nuevas tradiciones por descubrir; los resultados son sobresalientes. Hay cortes de prueba y error, otros absolutamente ensamblados, en los dos casos las músicas resultantes son soberbias, pura emoción, naturalidad rock bien entendida, redonda conjunción de intereses amplísimos, equilibrio perfecto entre tantas culturas y referencias, entre tradición y vanguardia. Picciotto añade sobriedad y elegancia al sonido, profundidad, crudeza, dinámica; el círculo se cierra y quedan pocas dudas de que *Goat* es una de las obras de más peso del recién extinguido 2014.

RICHARD DAWSON

Nothing Important

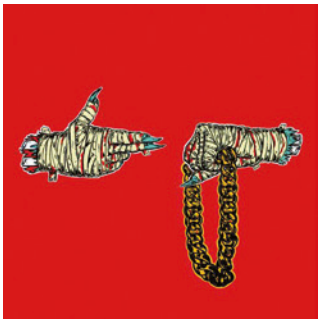
(Weird World / Domino, 2014)

Richard Dawson es un compositor y cantante inglés originario de Newcastle. A pesar de su juventud es un verdadero veterano de la escena folk inglesa de vanguardia. Entre sus colaboradores más cercanos dentro de esta escena se encuentra el inclasificable arpista galés Rhodri Davies.

Los dos primeros segundos de *Nothing Important* parecen ser toda una declaración de intenciones de lo que está por venir. Antes de escuchar la primera nota de la guitarra de Dawson escuchamos sencillamente el *volumen*,

o lo que es lo mismo, la frecuencia que emite el amplificador al que Dawson está conectado y que será su cómplice durante toda la grabación. El volumen importa, y la suciedad del sonido también. Dicho queda.

"Judas Iscariot" abre el álbum con una pieza a guitarra (guitarra acústica de cuerdas de nylon que suena a eléctrica) sola de casi siete minutos en la que Dawson pone sobre la mesa algunas de sus cartas: afinación personal o inexistente (¿alguien dijo Jandek?) y acercamiento a la tradición del blues clásico norteamericano desde una estética ruidista y eléctrica. El tema se desarrolla entrecortado entre exploraciones sónicas, cambios de volumen, puntos de inflexión continuos, codas, transiciones a medio camino entre el *noise* y la repetición infinita de la melodía y sus no menos infinitas variaciones. "Nothing Important" es un radical ejercicio de folk abstracto y radical en el que Dawson da rienda suelta a su narrativa única, entre lo personal y lo colectivo, lo cotidiano y lo fantástico, lo terrenal y lo surreal, lo físico y lo espiritual, el nacimiento y la muerte. Relatada en capítulos independientes, instrumentales o vocales de crudo lirismo, en la canción abundan los lugares de reposo que desembocan irremediablemente en un tortuoso camino de profunda expresividad. En sonido y modo de contar este segundo corte del disco es claramente británico; de cantautor raro por necesidad: aparecen el grito y el susurro (ambos histriónicos y poderosos), frases afinadas en la misma cantidad que desafinadas...; Dawson parece dominar su voluntad y perder el dominio sobre la misma de manera incontrolable en su propia música. La dualidad es feroz y se revela sin duda como uno de los motivos centrales del disco, su punto de partida y su fin. "The Vile Stuff" abre la cara B del LP en un lento devaneo que nos vuelve a situar en una América de blues sombrío y actitud rock, afinaciones bajísimas y atmósferas acorde. La guitarra se transforma por enésima vez y adopta su versión más oscura en pasajes de perfecta armonía drone, aparece la percusión, densa y repetitiva, y las indagaciones sobre una melodía de aire árabe son ahora el motivo principal del desarrollo del tema. Dawson empieza a cantar sus letras de surrealismo sombrío en un mantra que se intuye vital; emoción pura, comunión de exaltado voltaje e intensidad sin fin para una disección inmisericorde de la guitarra, sus ruidos buscados y encontrados, agotar solos en apenas segundos, extenuar sus capacidades expresivas. El *volumen* del silencio y su amplificación vuelven a escucharse al principio de "Doubting Thomas", corte instrumental que finiquitará el disco en un juego de repetición, distorsión y extorsión de la melodía; por el camino quedan la paleta de colores apagados y sus armonías acorde, la guitarra como metáfora de un cuerpo informe, de una abstracción muy física, de lo posible y lo imposible.



RUN THE JEWELS
Run The Jewels 2
(Mass Appeal, 2014)

Run The Jewels es el dúo de hip-hop político-apocalíptico formado por el MC de Atlanta Killer Mike y el productor y MC neoyorquino El-P. En su segunda entrega a dúo firman uno de los discos de hip-hop con más claro marchamo de clásico contemporáneo de los últimos años.

Run The Jewels 2 es un combate a muerte de principio a fin. Sus dos protagonistas se dedican a descuartizar todas y cada una de las entrañas de la sociedad contemporánea empezando por el individuo y sus motivaciones y terminando en la comunidad y sus falsas razones. Fraseos de vértigo, velocidad y sincronía, originalidad e improvisaciones de altura; Killer Mike y El-P pelean a muerte conscientes de que, si se dejan la piel en el intento, su extinción responderá a las razones

DIARIO CHINO (III)

Ray Loriga

Jocotepec, en la región ciénaga del estado de Jalisco, esta misma mañana.

De repente, el domingo, que decía Truffaut. ¿Somos o no somos mercancía en transito? Este lado para arriba, frágil, manéjese con cuidado.

La prepa de Jocotepec (escuela preparatoria). ¿Preparatoria para qué? El profesor me confiesa, a escondidas de sus entusiastas alumnos, que no está muy seguro del futuro que vende. Tal vez, me dice, a estos chavos no les quede otra que entrar en el narco para conseguir los pesos que les sacarán los coyotes por cruzarles a los Estados Unidos.

Y sin embargo se les ve tan fuertes, tan sonrientes, tan enteros.

México, a pesar de todo, avanza. ¿O es una vez más el espejismo que empaña las gafas del extranjero?

Por un segundo, entre estos críos contagiosamente vivos, con sus mil millones de fotos, me siento como Ricky Martin, o como imagino que se debe sentir Ricky Martin, que no es lo mismo. En cualquier caso, no tengo ya edad para esto. Puede que Ricky Martin tampoco.

Gracias, Jocotepec, por las frambuesas, el cariño y el ridículo. El ridículo, ni que decir tiene, lo hago sólo yo.

Se hace muy raro ser un escritor que habla, en lugar de un escritor que escribe. En fin, no le demos más vueltas.

Antes aquí se pescaban carpas; el lago Chapala es el más grande de México, desde una orilla no se ve la otra; ahora la población se nutre apenas del cultivo de frambuesas.

De vuelta a la Feria de Guadalajara, más charlas. ¿Sobre qué? Sobre el mero asunto de charlar, supongo. Cállate ya, charlatán. Así me maltrato frente a la insensata euforia que despierta este entorno mexicano. Y conste que no es el tequila; sólo bebo Tecate, un no sé qué muy alegre que no viene al caso y que aun así me siento incapaz de reprimir. ¿Debería?

Ningún buen acto queda sin castigo, dicen los irlandeses. Ninguna alegría escapa a su merecida expiación.

Sufrir es tomarse demasiado en serio. De vuelta al ridículo.

No hacía falta cruzar el océano para hacer el imbécil. Eso se puede hacer en casa la mar de bien, pero qué gusto da viajar.

En el teatro siempre hay una euforia inicial con cada cambio de escenario. Lo agradecen al tiempo actores y espectadores. También cuando cae el telón se siente uno aliviado.

En las películas ya no ponen "The End". Se podría llegar a pensar que continúan todavía.

De niño, *koniec* era mi palabra favorita. Hace mucho tiempo viajé en un tren hasta Polonia. No di con la conversación adecuada para decir *koniec*, pero lo pensaba, y tanto que lo pensaba.

Hablando de trenes, recorriendo Baviera me comí un Stroganoff, frente al castillo de Ludwig II, Neuschwanstein, el cisne de piedra. La mesa tenía mantel rojo, la cubertería no era de plástico, había una lamparita en cada mesa del vagón restaurante, la ventana del tren se abría, no sólo se podía fumar, sino que quedaba fuera de lugar no hacerlo. Qué tiempos aquellos.

Imagino que recorrer el Danubio ya no es lo que era.

Me saca del Danubio una canción de Santiago Tuxtla. Un villancico la mar de salado.

Estoy en el Salón Madrid, en la plaza de Santo Domingo, México DF.

↓

adecuadas. Políticos, organizaciones religiosas, grandes grupos de comunicación, policías racistas, ciudadanos de a pie; todos y cada uno pasan por el rodillo letal de Run The Jewels. Bases a costa de sintetizadores analógicos, samplers de Radiohead, Sun Kil Moon o... *¡Loca academia de policía*!, espacio para la ciencia ficción, bajos dúctiles del ultramundo, motivos árabes, dubstep, homenajes velados y explícitos a grandes clásicos de la música negra, reverencia al hip-hop old school vs producciones de vanguardia del mismo género... El rango expresivo es amplio, siempre oscuro, asfixiante, directo o indirecto duele igual, de flow rápido o lento, el feeling es callejero, del siglo XXI y finales de los 80 a un tiempo (hay respeto a lo antiguo y una querencia radical por lo que hay por venir; un lugar de encuentro perfecto para los aficionados al hip hop de ayer y de hoy), conocimiento enciclopédico de la melodía y las rimas que la articulan.

Hay un algo de frescura inédita en los poco más de treinta y ocho minutos de este disco. Una sensación de reivindicación del arte por el arte más allá de motivaciones comerciales, de la destrucción total como único punto de partida posible para la creación total. Hay un sentimiento de épica —por una vez— bien resuelta, de urgente llamada de atención, llamada a la acción. Hay dos realidades que se imponen según avanza la escucha: la reedición del modelo Gang Starr, Outkast o Clipse (dúos históricos que firmaron producciones históricas) es posible en todo su esplendor; y sí, estamos ante un disco que debería marcar un antes y un después en la historia reciente del hip hop.

DAVID SYLVIAN
there's a light that enters houses with no other house in sight
(Samadhisound, 2014)

Composición para electrónica de cámara, piano y poesía en prosa. Este es el lugar de encuentro entre David Sylvian (composición, piano, electrónica), Christian Fennesz (composición, electrónica), John Tilbury (piano) y Franz Wright (textos, recitado) en *there's a light that enters houses with no other house in sight*. Christian Fennesz sugirió a Sylvian la posibilidad de idear un proyecto conjunto y girarlo. Mientras que para Fennesz la concepción era un directo basado en la improvisación, Sylvian prefirió buscar un punto de partida, un lugar común desde el que construir la gira. Inspirado en aquel momento por los poemas en prosa de Franz Wright de su libro *Kindertotenwald*, el propio Sylvian viajó a casa del poeta norteamericano en Massachusetts para grabar las voces que serían el material de partida para su composición y primer germen formal de la idea de Fennesz. A partir de ahí, Sylvian escribió gran parte de esta música "en tránsito", sin otra herramienta que su ordenador portátil. Una que vez el esqueleto de la obra fue lo suficientemente sólido, Fennesz y Sylvian tocaron en directo el material en contadas ocasiones que sirvieron para afinar sonoridades, añadir improvisaciones, repensar los detalles y grabar por fin el resultado de todo el proceso junto a John Tilbury (uno de los colaboradores cercanos a Sylvian en los últimos años).

Estamos ante un disco que, estructural y conceptualmente, se articula a través de los textos (poesía de altura, original y necesaria; imposible de describir, ha de leerse o escucharse) de Wright para convertirse en una especie de sinfonía alrededor de los mismos. Pianos minimalistas, electrónica de cámara (creadora de atmósferas, perfecta compañera para los pianos de Tilbury y Sylvian); lo acústico y lo electrónico se conjugan a través del recitado de Wright que no sólo transmite sus poemas en prosa sino que se transforma en presencia vital para la transmisión de toda la música compuesta e interpretada en este trabajo.

there's a light that enters houses with no other house in sight es una obra en busca del misterio, el de la vida y la poesía, quizás tan cercanos. Se dibujan paisajes, horizontes, perspectivas: los recitados son la combinación perfecta entre el sosiego del que se sabe vencido y la consciente decisión de no utilizar entonaciones que hayan de provocar sentimientos. Franz Wright invoca palabras y las modula inocuas, sin inflexiones, masculinas y de muchas edades posibles. Es un recitado en el que la invitación es a escuchar lo que se dice (no cómo se dice), a prestar toda la atención a los textos; su interpretación es el ejemplo perfecto de la no-interpretación, o cómo llegar a la emoción total desde el desapego total a la emoción. Sylvian pone todo su genio al servicio de los textos de Wright, crea una electrónica de estética minimalista, aparentemente sencilla y parca en esteticismos vanos, informe y distante, fría en su superficie, de profunda belleza si el oyente decide entregarse a ella sin reservas y los cinco sentidos. No estamos ante un disco de fácil apertura: necesita atención, volumen, dedicación, insistir en la escucha. Su dimensión es vasta, su capacidad evocadora infinita, insólitos los misterios que sugiere.

El empaquetado está a la altura de todas las ediciones de Sylvian para Samadhisound: los textos, fotografías, presentación y acabados añaden sobriedad y redondez, crean un objeto de deseo que puede ser llamado así en toda su extensión.

Álex Sánchez (Barcelona, 1977) estudió Historia del Arte y Humanidades en la ciudad condal. Pasó por el seminario y vivió en Londres, Tokio y Berlín por cortos periodos de tiempo. Allí trabajó en tiendas de discos y escuelas de idiomas. Hoy vive en Madrid y participa en distintos proyectos culturales relacionados con la música.

DISCO DEL MES

PANDIT PRAN NATH

Ragas

(Original de 1971 en Shandar; reedición de 2014 en Far Eastern Sunshine)

Pandit Pran Nath es, junto a John Coltrane y Ravi Shankar, el responsable de la introducción y popularización de la música clásica india en occidente. Figura central en el nacimiento del minimalismo norteamericano (La Monte Young, su creador para los libros de historia, fue discípulo de Pran Nath y reconoce abiertamente el papel clave que éste jugó en el origen del movimiento), el maestro Pran Nath es una de las personalidades de más peso en la historia de la música del siglo XX.

Ragas consta de dos ragas (estructuras o composiciones pertenecientes a la música clásica india entre otras tradiciones, con espacio para el desarrollo de melodías e improvisaciones) de más de veinte minutos de duración cada una, repartidas en sendas caras de este LP.

La cara A se abre con un raga que ha de desarrollarse durante casi media hora, de menor a mayor intensidad en fraseos, temática de sus versos y repetición de ritmos y melodías. En un asombroso recorrido a través de dos tanpuras (La Monte Young, Shyam Bhatnagar), la tabla de Fayyaz Khan y la voz del maestro Pandit Pran Nath, el cuarteto lleva a cabo en su más profunda expresión su acercamiento espiritual, su meditación trascendental a través de la música. *Yaman Kalyan* es una composición original (letra y música) de Pandit Prant Nath a partir de un raga del tipo *Margi* (de origen y temática divinos), escrito para ser interpretado tras la puesta de sol. El desarrollo empieza en lo que podría equivaler al momento de contemplación, con las dos tanpuras creando el drone (o repetición sin fin de la base de cuerdas pulsadas al aire) que será el campo de interacción en el que la voz y la tabla conversarán sin prisa en búsqueda de un estado de comunión total entre el hombre, la divinidad y la naturaleza. Con la lentitud inherente al desarrollo del raga, Pran Nath y Fayyaz Khan atraviesan un fascinante camino, establecen un diálogo de extrañas entonaciones, melodías de eco lejano y perpetuo, evocador, sugerente y necesario. La velocidad de ejecución crece de modo natural, la conversación muta en más intensa si cabe y el raga se resuelve en emoción salvaje y perfecta al borde de los treinta minutos.

La cara B está dedicada en toda su extensión al raga *Punjabi Berva* (del tipo *Deshi*, de origen folclórico, apegado a la tierra), que se puede cantar en cualquier momento entre la una de la tarde y medianoche. Está considerado un raga de gran complejidad en su ejecución pura, puesto que hay múltiples ragas de gran similitud en sus desarrollos melódicos que acaban por introducirse en su interpretación de manera casi natural. La estructura y el modo de formalización de esta meditación es muy similar al raga *Yaman Kalyan*: drone hipnótico provisto por las tanpuras y la maestría (más evidente en esta ocasión, si cabe) de Pran Nath en la búsqueda de los límites de las posibilidades expresivas de su ejercicios vocales en debate continuo con la abismal belleza (sutil y poderosa a un tiempo) de la tabla de Fayyaz Kahn. *Ragas* es una de las pocas grabaciones oficiales del maestro Pandit Pran Nath y su calidad de sonido es muy superior a la mayoría de sus grabaciones que circulan en la actualidad. Su relevancia histórica e influencia sobre otras corrientes musicales del siglo pasado (el minimalismo norteamericano fundamentalmente) convierten a esta reedición en una de las más importantes de los últimos años.

Hay un jukebox.

Finalmente algo interesante: un anciano me habla de dos asesinos de Chihuahua, uno es narco y el otro policía. Son hermanos. Prometo indagar este tema. Una buena historia nunca hay que dejarla correr. El anciano da nombres y apellidos, tanto de los asesinos como de los muertos. Fechas exactas, tumbas concretas. Continuará...

De vuelta a España:

¿Qué clase de revolución necesita una pequeña sociedad de servicios en el siglo XXI? Seguramente no la de 1910, ni la de Octubre de 1917. Habrá que ir poniendo en hora los relojes.

La fe mueve montañas, lo que está por ver es que mover montañas sea un asunto interesante. Ojalá. Nada me gustaría más que equivocarme.

Un escéptico es un malvado muy tímido. Es decir, soy un malvado muy tímido. Odio ser así. También quisiera ser más alto, pero qué le vamos a hacer.

Los que hablan de sí mismos no tienen nada que contar. Es decir, no tengo nada que contar.

Esto del amor es la cosa más rara del mundo. Cada uno piensa que el otro construye y destruye, los árboles en cambio ni se miran.

Me informa José Lezama Lima de una pregunta de Stendhal que me parece de pronto de lo más apropiada:

Dios, ¿será mesa o palangana?

¿Por qué el extranjero se siente fuerte, casi invulnerable, mientras que la vecindad empequeñece? Es el efecto kryptonita. El vuelo de regreso siempre es más triste.

¿Acaso no es lícito soñarse desalojado? Frente al espejo uno siempre sueña con ver a otro.

De vuelta al amor. Tu tristeza es mi tristeza y tu alegría, mi alegría. Tonta ella y tonto él, que dicen en Teruel.

En la terminal uno. ¿Por qué esa insensata emoción cuando tu maleta sale de las primeras en la cinta mecánica? De pronto es como si tuviéramos prisa. O algo que hacer.

Tras la muerte de Mark Strand, recomendar encarecidamente *Tormenta de uno* o *Sin prisa* o este verso de su poema "El final":

"No todo hombre conoce lo que le espera,

Ni qué cantará."

Cuando uno observa a los demás, ¿no espera secretamente encontrar rasgos de sí mismo?

Ajustarse la corbata, ¿a qué conduce?

Enfadarse es presumir de que la mera presencia de uno tiene alguna importancia y eso, a todas luces, es demasiado presumir.

Deberíamos crecer por dentro en una larga sucesión de círculos concéntricos, como los árboles. Crecer hacia fuera en forma de anillos visibles, contables. Así el tiempo tendría sentido.

¿No se corregía un individuo el sombrero frente a un espejo invisible? Esto, mal citado, es de Proust. Con eso también bastaría.

Me gustaría poder decir te quiero pensando en algo concreto y no en un manojo de gestos o visiones más o menos agradables; en cualquier caso, ése es mi problema, cabría decir que mi enfermedad, no la tuya.

Mientras tanto los árboles crecen y ni se miran.

Ray Loriga (Madrid, 1967) es escritor, guionista y director de cine. Entre sus novelas destacan *Lo peor de todo*, *Héroes*, *Tokio ya no nos quiere* y *Trífero*. Ha dirigido los largometrajes *La pistola de mi hermano* y *Teresa, el cuerpo de Cristo*. Su último libro publicado es *Za Za, emperador de Ibiza*.

LAS BELLAS EXTRANJERAS

Joaquín Albaicín

Con mis amigos escritores, lo que siempre he hecho ha sido compartir tendido en los toros, reírme cuanto he podido y salir a cenar y de copas, es decir: exactamente lo mismo que con los que se dedican a otros artes y menesteres o, simplemente, no consagran sus energías —por desidia, carencia de tiempo o falta de estímulos— a ninguna tarea concreta. Nunca he hablado con mis amigos escritores —ni ellos me han hablado— de París, ni les he dado la murga de leerles en alto mis obras y artículos, ni he conversado en tono apasionado con ellos sobre nuestra pertenencia a una generación, ni nos hemos dejado de dirigir la palabra debido a nuestras diferentes miradas sobre la colocación de comas por Neruda o Paul Auster.

Por eso, siempre me han extrañado esa persistente voluntad y esa inquebrantable fe, esa cansina insistencia que parece típica de los escritores rumanos por situarse en calidad de actores, turbinas y decibelios de no sé qué corriente histórica cuyo curso decidiría el destino de la humanidad. No sé si por culpa de *La decadencia de Occidente* de Spengler, Eliade, Cioran y los de su quinta vivían ya torturados por el asunto —París, Valéry, nuestra generación, estamos haciendo historia...— y parece que la cosa ha seguido, al menos durante un tiempo, por el mismo camino con Mircea Cârtârescu y los que, como él, sufrieron los últimos coletazos de las escuálidas vacas de la granja experimental del Conducâtor. Aparte de un trastorno maniático característico de los hombres de letras rumanos, la verdad es que nos hallamos también ante un laberinto psicológico, un espeso guisote y una tela de araña en la que casi por norma quedan en especial atrapados, con independencia de su nacionalidad, los poetas. Como, salvo que se venda o alquile a una causa política, el vate no es por lo general leído por casi nadie, hay que inventar eso de la generación, de la misión histórica, de la voz de nuestro tiempo y tal, un poco como remedio contra la soledad y otro poco como compensación a la falta de liquidez deparada por la dedicación a la rima de versos, que torna más que costoso el acceso a la anhelada vida cosmopolita a que todo novelista o poeta se siente predestinado. Y una de las cataplasmas o placebos caseros más socorridos para paliar la cortedad de resultados en ese sentido ha sido la disciplinada escritura de diarios para la posteridad.

En efecto, cincuenta años después de haber sido escrito, la posteridad abre el diario de un escritor rumano de entreguerras, empieza a leerlo y, al cabo de un rato, casi hasta termina creyéndose y asumiendo que esa convicción de ser la locomotora de un tren generacional, a la que en realidad apenas nadie sentía aspiración alguna más allá de los cuatro discípulos lisonjeros de un profesor, cinco escritores de sonetos y unas centenas de conspiradores políticos extremistas, era algo así como la egrégora nacional y la conciencia histórica que, desde el orto del sol hasta su ocaso, daba aliento a la vida del "pueblo rumano". Y, en el diario, de lo que en el fondo se habla siempre es de poco más que de la efervescencia de una aspirina, de una sal de frutas o terapia individual ensayada para paliar un poco las frustraciones sentimentales y académicas y las caídas de autoestima de quien lo redactó. El "contra-diario" de Mihail Sebastian resulta sumamente esclarecedor en tal respecto. Su cotejo con los de Eliade basta y sobra para desvelar los trasfondos ilusionistas y capciosos de éste y, claro, aguar al autor de *El mito del eterno retorno* la fiesta y la fanfarria generacionales.

Esa clase de mundos de artificio y de pseudomitologías de dietario, tan representativos de la modernidad artística y producto de inquietudes confusas e insatisfacciones personales, quizá lograron algo de concreción real sólo en los ambientes del simbolismo ruso, en los que Aleksandr Blok presentaba sin complejos, a sus colegas, a su amada Lubov como el Alma del Mundo. Hablo de una concreción real porque, en la Rusia de entonces, los poetas sí constituían un sector atendible de la sociedad y la bella Lubov —e incluso tres o cuatro bellas Lubov— bien podrían encarnar a sus anchas el Alma de ese tan preciso y reducido universo cultural y, pues, de una buena porción del Imperio, ya que el noventa por ciento de la población —la que no leía, ni en verso ni en prosa— contaba sólo como inconsciente fuente de inspiración para los cantores de la espiritualidad del campesinado o en calidad de bestia de carga (¡qué eficaz fue el comunismo que hasta triunfó en tan titánica tarea como la de hacer descender el nivel de vida de los *mujiks*!).

Pero, fuera de casos así, con implicaciones paramísticas enguirnaldadas de erotismo más que platónico, todo eso de París y de las generaciones a mí me ha sonado siempre un poco paleto, a complejo provinciano para cuyas jaquecas trata de hallarse alivio a base de lecturas compulsivas y aprendizaje intensivo de lenguas "civilizadas". En el fondo, *Las Bellas Extranjeras,* de Mircea Cârtârescu, no deja de ser un retrato irónico, desenfadado y sin mala leche de esa manía gregaria e historicista padecida —como se espera de un buen poeta rumano— por el autor en su juventud y de la que ya en la madurez, y hace muy bien, se ríe. Su memoria no deja de contener algún que otro lamento, pero su mirada parpadea ya patentemente distanciada de aquellos complejos.

No había leído antes nada de Cârtârescu, y estrenarme me ha supuesto un descubrimiento y un verdadero placer, además de por su buen ritmo de prosista, por lo que en esta obra suya, única que conozco, se constata de síntoma de mejoría, de indicio de que la vida literaria rumana está ya, si no sana del todo, por lo menos convaleciente de ese trauma tan plasta de las generaciones y de esos desvelos motivados por la reflexión atormentada en torno a la naturaleza de su papel en el Universo. *Las Bellas Extranjeras,* que ha publicado Impedimenta, contiene no sólo la crónica sentimental del viaje a Francia emprendido, en el rol de "embajada" de la literatura patria, por un grupo de escritores de la Rumanía post-comunista. También, dos relatos más breves. Uno, dedicado a denostar con mirada tan burlesca como realista la paranoia expandida tras el 11-S por la proliferación de supuestos ataques postales con ántrax, así como las lacras de una de mis hidras y dianas de feria preferidas (la burocracia). El otro, hilarante de verdad, revive el surrealismo de crujir de tripas reinante en las atmósferas literarias —llamémoslas así— de los edenes marxistas.

De cualquier modo, lo que este segundo relato viene a certificar es no tanto que en la Rumanía roja las veladas literarias fuesen un cutre desastre como que no sólo en España —sólo que, aquí, en una línea más profiláctica— se asume que los escritores somos espíritus puros, desligados de necesidades estomacales y terrenales en general. Ya Trotski, cuando anduvo deportado por estos pagos, percibió y escribió aquello de que Rumanía era algo así como una España que careciera de pasado (que, por cierto, España, quizá desde que empezó a generalizarse la moda de instalar a los abuelos en asilos, se está quedando también sin él). En cuanto al diario de Cârtârescu del viaje a París y otras ciudades francesas, incluida Castelnaudary, meca mundial de las judías con pato, tampoco viene sino a dar fe notarial de que no es España el único paraje donde lo que podría ser llamado "el seno del mundo cultural y literario" está constituido por treintañeros, cuarentones y cincuentones chocantemente desesperados por conseguir llevar por siempre jamás una vida de *erasmus:* también sucede en Rumanía.

Todas estas cosas del historicismo han ido perdiendo mucho sentido y vigor. A ello ayuda mucho publicar fuera, que para Cârtârescu ha supuesto un importante balón de oxígeno

de cara a no morir de asfixia a consecuencia de los envidiosos dicterios de los compatriotas menos exitosos que él en la aventura literaria. Y también lo de la ausencia de pasado nacional ha ido soltando lastre y dejando por el camino mucho fuelle traumático, a partir sobre todo del traslado masivo de la gente —en Rumanía y por doquier— a la vida virtual. Cârtârescu resalta cómo cada vez somos menos nosotros y más nuestras contraseñas, alias y perfiles cibernéticos, es decir, más copias de nosotros mismos que individualidades propiamente dichas. Y me parece muy atinada la figura a que recurre para calificar al hombre contemporáneo, que a fuerza de hacer más y más copias de la copia de la copia de la copia, está mayormente terminando por convertirse en una copia *sin original.*

Me gusta la gente con sentido del humor y no aguanto a los amargados, así que el enfoque jovial y despojado de resentimiento de esta sátira del universo editorial firmada por Cârtârescu me ha alegrado el día. Tratándose de un gremio de paniaguados cuyos integrantes, paradójicamente, no cejan de proclamar en cada línea por ellos escrita su insobornable sentido de la independencia frente a todo partido, iglesia, poder o facción bancaria, y en el que prácticamente cada día es propulsado hacia los empíreos un artista sin más rasgo distintivo que su condición de copia sin original, da gusto encontrarse con unas páginas en las que la industria del entretenimiento de *erasmus* en que mayormente consiste el planeta literario es abordada como merece: con recochineo.

Joaquín Albaicín (Madrid, 1965) es escritor y cronista de la vida artística. La editorial Barbarroja ha publicado su ensayo *De Viena al Vaticano. Benedicto XVI, el Invernadero Global y el secuestro de la identidad humana*. Es autor de una investigación sobre el enigma de la gran duquesa Anastasia y prepara una biografía de su tía abuela María D'Albaicín, gran bailaora, actriz del cine mudo y estrella de los Ballets Rusos de Diaghilev.

CAÑA: UN LIBRO FUERA DE SERIE

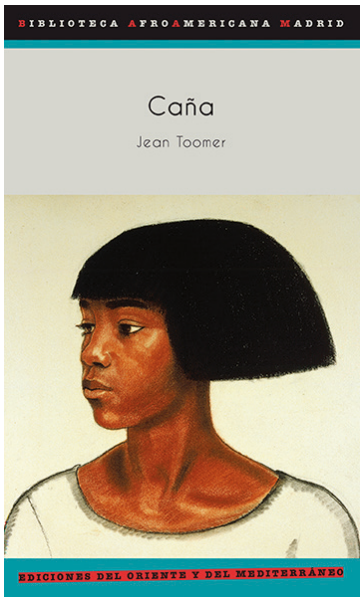
Carlos Jiménez

Caña podría clasificarse como una colección de relatos, la mayoría dedicados a unos protagonistas que comparten con los restantes su pertenencia a alguno de los mundos en los que vivían o sobrevivían los afroamericanos en la década de los 20 del siglo pasado. Pero si nos quedáramos en esta escueta clasificación perderíamos prácticamente todo lo que hace de este libro uno de los más audaces e innovadores que produjo la literatura americana de ese periodo. O de cualquier otro. Y subrayo lo de "americana" porque aunque fue escrito por un escritor afroamericano su valía e importancia supera los límites en los que se ha solido confinar a la literatura afroamericana. Aunque centrada en personajes afroamericanos y aunque haya respondido al deseo de la intelectualidad afro de la época de producir una literatura específicamente negra capaz de desafiar con su sola existencia los estereotipos degradantes acuñados por el racismo anglosajón sobre los negros, *Caña* es sobre todo una obra de un extraordinario valor literario. Así, sin más. Que soporta bien la comparación con las obras de narradores blancos coetáneos de la talla de Sherwood Anderson, John Dos Passos o del mismísimo William Faulkner, para citar solo a los más destacados. A pesar incluso de ser un artefacto literario inclasificable, que no encaja en la casilla de colección de relatos y que sólo puede ser considerado una novela si aceptamos con Mijail Bajtin que la novela es todavía, a cinco siglos de *El Quijote*, un género en construcción, un género en permanente proceso de reinvención y por ende de redefinición de sus límites y posibilidades. De hecho *Caña* no tiene una línea argumental definida ni unos personajes que lo protagonicen o por los menos permanezcan de un extremo a otro de su despliegue. Y su prosa tiene tal intensidad poética que con frecuencia la obra se convierte en un formidable poema en prosa. Exaltación lírica que responde bien a la decisión de su autor (Jean Toomer) de privilegiar la generación de "climas" o de "atmosferas" por sobre la descripción de acciones y situaciones, tan común en la novelística al uso. Incluso la introspección de los personajes no recibe el trato esperado por los lectores habituados a las novelas psicológicas. Los personajes principales —aquellos que una u otra manera son *alter egos* del autor— suelen reflexionar de una forma poliédrica que articula la reflexión sobre lo que hacen o quieren hacer en ese momento con lo que imaginan que está queriendo o pensando el personaje o los personajes implicados en lo que pretenden hacer y con el propio escenario en el que transcurre la acción, cuya arquitectura, cuyo efecto emocional si se quiere, se incorpora a esta reflexión multifacética como una componente igualmente activa de la misma. Como en el cine expresionista alemán de la época, en el que la arquitectura y la "atmósfera" generada por los encuadres y los efectos luminosos cumplían papeles determinantes en la formación de los estados de ánimo de sus personajes. Y de los espectadores, obviamente.

El carácter innovador de este modo complejo de plantear y resolver la introspección lo subraya el hecho de que esta novela –escrita por un joven de apenas 28 años de edad– se publicó en 1923, apenas un año después de la publicación en París del *Ulises* de James Joyce, cuyo monólogo interior de Mary Bloom revolucionó la forma de abordar en literatura la introspección. Las introspecciones de Toomer carecen ciertamente del caudal y el vigor del monólogo de la heroína joyceana pero no por eso son menos originales.

Caña tiene 29 capítulos que guardan mucha independencia entre sí pero que aún así se pueden agrupar en tres grandes bloques. El primero está consagrado al mundo aldeano del estado sureño de Georgia, donde las huellas de la esclavitud aún están frescas y el linchamiento de los negros continúa siendo un derecho indiscutido de los blancos. Pero la ira o la venganza apenas afectan estas páginas cargadas de un vibrante lirismo "sinestésico" que se condensa en poemas memorables sabiamente intercalados en la narración. Y donde los personajes asumen sus vicisitudes y desdichas con un estoicismo sin sobresaltos. El segundo bloque está dedicado a los afros que viven en el Norte, en Washington y en Chicago, donde muchos han adquirido el estatus de la clase media profesional, como lo adquirió el propio Toomer. Y donde los efectos de la discriminación están mitigados por el anonimato metropolitano y la creciente popularidad del jazz entre los blancos. El tercer bloque es un regreso a Georgia protagonizado por un maestro afro llegado del Norte que se enfrenta una Georgia ya desencantada e irremediablemente prosaica.

Carlos Jiménez. Ensayista, critico de arte y profesor universitario. Colaborador de *El País* y de las revistas especializadas *Arte contexto* y *Art Nexus*. Su último libro publicado es *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang* (Micromegas).



DICCIONARIO ESCÉPTICO

Miguel-Anxo Murado

C

CITAS INCOMPLETAS Buena parte de las citas y lemas más conocidos se nos presentan incompletos. A menudo es fácil suponer por qué. En los libros de texto escolares de Bélgica se suele reproducir esta cita de César en *La Guerra de las Galias*: "De todos los pueblos de la Galia, los belgas son los más valientes..." No se suele añadir la continuación: "...porque son los más alejados de la provincia romana y de los refinamientos de la civilización."

D

DIABLO Paradojas de la modernidad: según Jean Delumeau, el incremento del miedo al diablo en occidente coincide con la expansión de la imprenta, que ayudó a difundir el miedo a Satán, más entre los protestantes seguramente que entre los católicos, que tuvieron menos acceso a ella. La presencia del demonio en los libros de la modernidad es mayor que en los de la Edad Media: en el *Catecismo* de Pedro Canisio se menciona a Jesús 63 veces y a Satán 67. También el *Martillo de las brujas* menciona con más frecuencia al diablo que a Dios.

DISTANCIA Hay datos que inevitablemente restan valor a algunas hazañas. Debido al movimiento de las placas tectónicas, cuando Colón llegó a América ésta estaba veinte metros más cerca que ahora.

E

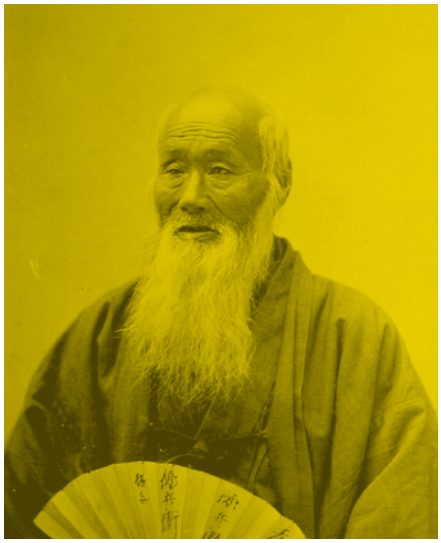
EUFEMISMO Hugh Rowson, autor de *The Dictionary of Euphemisms and Double-Talk* (1981) llama la atención sobre el hecho de que, sistemáticamente, los eufemismos son más largos que la palabra que sustituyen. En el caso del inglés esto podría tener una explicación simplemente lingüística. Las palabras anglosajonas son más cortas que los equivalentes neolatinos que se consideran más aptos para el eufemismo. Pero el hecho es que el fenómeno se reproduce en todos los idiomas.

H

HIGIENE, HIPÓTESIS DE LA Se llama así a la hipótesis, sostenida por algunos historiadores de la medicina, según la cual el exceso de higiene introducido en el siglo XX, al debilitar las defensas naturales de los niños, provocó el aumento de algunas enfermedades como la polio, la rubeola, el asma o muchas de las alergias. Según esta teoría, el sistema inmune necesita exponerse de vez en cuando a la suciedad para funcionar correctamente. Es una hipótesis que podría quizás extenderse a otros ámbitos de la experiencia humana.

L

LABORALES, ACCIDENTES En *A Working Class Majority* (1974) Andrew Levinson hacía esta consideración: Imagínense el escándalo si, de manera habitual, despachos de altos ejecutivos de empresas se hundiesen, como sucede con las minas, matando a sesenta o setenta de ellos, si miles de profesores universitarios perdiesen cada año dedos, brazos, ojos, o quedasen seriamente lisiados en su trabajo...



LONGEVIDAD La idea, tan extendida, de que uno "era un viejo" a los cuarenta años es una falacia. Aunque hacer cálculos acerca de la esperanza de vida en el pasado es extremadamente difícil por muchas razones, se puede hacer un intento de demostrarlo. Entre los siglos IV y VI a. C., la edad clásica de Grecia, tan sólo conocemos las fechas de nacimiento y muerte de ochenta y tres individuos, ni uno más. Lo que nos dicen esos datos es que la media de edad en el momento de su muerte resulta estar entre los 70 y los 71 años. Estrabón murió a los 88, Sófocles a los 90 e Isócrates a los 98. Incluso hay tres centenarios en la lista: Aristarco, Demócrito y Gorgias. Resulta sorprendente constatar que esa cifra de 71 años no es muy diferente a la actual. Platón, en sus *Leyes*, estipula que los guardianes deben de haber cumplido los 50 años, lo que indica que esta longevidad era frecuente. Dice además que los guardianes, como máximo, deben permanecer en su puesto hasta los 70. Puesto que lo que Platón proponía era una reforma, hay que sospechar que muchos guardianes lo eran a edades aún más avanzadas, lo que nos devuelve más o menos a una mediana en torno a los 71 años. También Aristóteles, en su *Historia de los animales*, dice que el hombre puede reproducirse hasta los sesenta de manera habitual y que en algunos casos llega a los setenta. También prescribe en su *Política*, como la edad ideal para el matrimonio, los 18 años para la mujer y los 37 para el hombre. En un sentido más general, el Génesis 6:3 cita los 120 años como el máximo que puede vivir un ser humano. Tácito todavía ofrecía la misma cifra en su *Diálogo sobre la oratoria* —además de asegurar que conoció a un britano

de esa edad. También es una cifra que Heródoto propone como propia de una vida excepcionalmente larga. Por supuesto, Heródoto pretendía sorprender a su público y el Génesis hablaba, probablemente, de un ideal inalcanzable. Pero si 120 años era una cifra sorprendente, hay que pensar que 70 no lo era.

Si repetimos esta operación de mirar a las edades de los personajes conocidos –y por tanto mejor documentados– en los distintos períodos históricos, nos encontramos con que, una vez que se excluye la mortalidad infantil, las medianas de la esperanza de vida no son tan bajas como podría pensarse. Griffin compiló una serie de listas de edades de filósofos griegos, pensadores y escritores romanos, padres de la Iglesia, pintores italianos del Renacimiento, monjes ingleses... El resultado puede verse en el siguiente cuadro.

450-150 a.C.	68
Post 100 a.C.	71,5
30 a. C.-120 a. C	56,2
150-400	63,4
1300-1600	68,9
1500-1640	67
1720-1800	62,8
1800-1840	71,2
1931	66,2
1951	68,9
1981	72

Las cifras requieren algunos matices. Es seguro que existían diferencias, quizá grandes, entre distintos grupos sociales. Un estudio comparativo entre la longitud de la vida de los Papas y los artistas que contrataban, entre los siglos XIII y XX, ya muestra una diferencia de entre tres y siete años más de vida a favor de los Papas. Las diferencias con el pueblo humilde debían de ser aún mayores. Otro factor a tener en cuenta es el sexo: hasta la revolución de la medicina moderna la esperanza de vida de las mujeres era considerablemente menor que la de los hombres, principalmente debido a las muertes durante el parto. Pero haciendo abstracción de todas estas cuestiones, como puede verse, las medianas se acercan bastante a las actuales y, aunque con variaciones, permanecen relativamente constantes a lo largo de los últimos dos mil años.

Parece, por tanto, que en el pasado, si uno sobrevivía a la infancia, podía —potencialmente— vivir una vida casi tan larga como hoy en día. Aunque mucha gente se quedase por el camino debido a infecciones o males que hoy podrían curarse fácilmente, sus muertes se consideraban prematuras.

N

NÚMEROS Quizás sea cierto que las matemáticas son el lenguaje secreto del universo. Se han encontrado algunas relaciones extrañas, por ejemplo entre los terremotos, los incendios forestales, la desigualdad y la guerra. Cuando más intenso es un terremoto, es también más improbable. Es lo que se conoce como Ley Gutemberg-Richter: "Si se dobla la intensidad de un terremoto, éste se vuelve cuatro veces menos frecuente". En el caso de los fuegos forestales, existe una proporción también, aunque es ligeramente diferente, pero mesurable y constante: 2x2,48. El principio puede aplicarse también a la economía: si se suma la gente que en Estados Unidos tiene mil millones de dólares y luego se compara con quienes tienen la mitad, veremos que son cuatro veces más. Finalmente, las guerras siguen igualmente una pauta calculable. Ya en los años 20, el físico británico Lewis Richardson estudió los conflictos que se habían producido entre 1820 y 1929 y encontró que doblando el número de víctimas, la guerra se volvía cuatro veces menos frecuente. En la década de 1980 Jack Levy recalculó los datos considerando la población mundial y encontró que, aunque en proporción diferente, respondían a una ley.

P

POLÍTICA, VIOLENCIA Exageramos la importancia de las ideologías, incluso en lo que tienen de destructivas. Si sumamos todos los muertos de las guerras del s. XX, más las víctimas de la represión de Estado, los genocidios e incluso las hambrunas causadas por la política, nos encontraríamos con que el número de muertos está en torno a 180-90 millones de personas. Esto supone un 4 por ciento de todas las muertes del siglo.

PSICOFONÍAS Llama la atención el cómo los avances tecnológicos afectan también al comportamiento del más allá. Cuando las grabaciones de psicofonías se hacían con cinta magnetofónica, los muertos se comunicaban con más frecuencia con nosotros. Desde que las grabaciones son digitales, parece que tienen menos qué contar o menos interés en contárnoslo. Se especula con la posibilidad de que los roces mecánicos y los chasquidos de la vieja cinta magnetofónica tuviesen algo que ver con esto, lo mismo que la limpieza de las grabaciones digitales. Los creyentes en la parapsicología creen, sin embargo, que la explicación tiene que ser otra.

O

ORO, QUIMERA DEL Aparte de contemplar el clásico de Chaplin o leer los libros de Jack London sobre la carrera del oro de Klondike, quizás se puede apreciar mejor la cuestión por medio de la estadística:

Número de personas que se dirigieron a Klondike	100.000
Número de los que llegaron al campo base	40.000
Número de los que lograron realizar prospecciones	20.000
Número de los que encontraron oro	4.000
Número de los que encontraron oro en cantidad suficiente	300
Número de los que seguían siendo ricos al poco de regresar	50

T

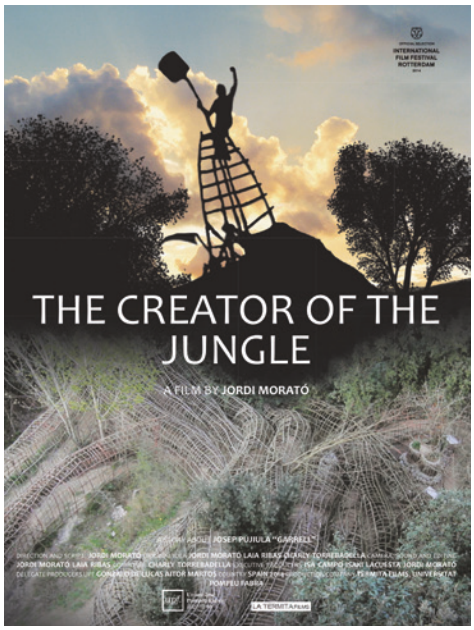
TERRATENIENTE El libro más antiguo escrito en latín que conocemos es un tratado de agricultura, el que escribió Catón, en el que nos instruye sobre cómo debe ser el perfecto campesino romano. En realidad, lo que describe es la vida de un terrateniente. Cuando enumera las cosas de las que debe deshacerse sin pensar, menciona: *...plostrum vetus, ferramenta vetera, servum senem, servum morbosum et si quid aliud supersit*. "El arado viejo, herramientas viejas, siervos viejos o enfermos y todas esas cosas que no sirven para nada."

Miguel-Anxo Murado (Lugo, 1965) es escritor. Ha publicado una veintena de títulos de ficción y ensayo, entre otros, *Otra idea de Galicia* y *La invención del pasado*. Es colaborador habitual de la cadena SER, la BBC y *The Guardian*.

LA IMAGEN SALVAJE

La revolución posible del cine *outsider*

Jordi Costa



En la noche del 8 de abril de 2000, un grupo de cinco adolescentes agredió a Mark Hogancamp a la salida de un bar de Kingston (Nueva York), provocándole un traumatismo cerebral que, tras un coma de nueve días y algo más de un mes de recuperación, absorbería todo rastro de su memoria previa. De su identidad. Sus cuadernos previos al incidente daban fe de su buena mano para la ilustración de temática bélico-viril, en la línea de las portadas de esas revistas masculinas —el modelo *Men's Adventures*— que construyeron una épica lúbrica a la medida del hombre medio en la sociedad norteamericana de posguerra. Una serie de fotos aportaba el testimonio de su boda, aunque su esposa ya no estaba ahí, en la difuminada realidad de ese despertar post-traumático. Hogancamp comenzó entonces a construir su universo imaginario en el jardín de su casa: una ciudad belga en miniatura, habitada por figuras articuladas de soldados de la Segunda Guerra Mundial y sexualizadas muñecas Barbie, cuyos habitantes funcionaban como alter egos de las personas que conformaban el entorno cotidiano de Hogancamp, desde la vecina por la que fue desarrollando una inquietante fijación platónica hasta sus compañeros de trabajo en un restaurante local, sin olvidar a sus agresores, encarnados en un pelotón nazi que invadía esa Arcadia marcial para torturar al héroe (o al artista desdoblado).

En uno de sus paseos, en los que sacaba a pasear a algunas de las figuras a bordo de un jeep a escala, Hogancamp se topó con uno de los responsables de la revista de arte Esopus que, sorprendido ante el discurso del paseante —que hablaba de sus muñecos como si fueran personas reales—, empezó a tantear el potencial como artista *outsider* de su casual hallazgo. Se puso así en marcha el dispositivo para catalogar la obra de Hogancamp con el fin de presentarla en una galería del Greenwich Village. La historia de Hogancamp y de su largo y sinuoso camino hacia la primera exposición de lo que él mismo nunca consideró como discurso artístico centra el impresionante documental *Marwencol* (2010) de Jeff Malmberg y bien podría considerarse un modélico retrato al natural de ese arquetipo tan frágil y esquivo —y tan susceptible de ser distorsionado y corrompido— que es el artista *outsider*, el creador que emerge en los márgenes de los discursos dominantes de su tiempo, el salvaje que crea y sobrevive en las zonas de exclusión de la cultura y el prestigio, visionario, loco, niño póstumo (o perpetuo) o ermitaño en las grutas de su insobornable subjetividad.

Marwencol logra una modélica construcción narrativa a partir de la pregunta —"¿quién soy?"— que pone en marcha el visceral y ensimismado proceso creativo de Hogancamp. El gran golpe de efecto es que la respuesta a dicha pregunta no sólo no es obvia, sino que también cristaliza en un giro narrativo espectacular. Lo poco que alcanza a recordar el artista de sí mismo antes de su experiencia traumática es que era alcohólico y el espectador intuye, asimismo, que su carácter poco tenía que ver con la inquietante mansedumbre de la identidad fracturada que emergió del coma. Avanzado el metraje —y aquí hará bien en saltarse el párrafo todo aquel lector que padezca la tan contemporánea fobia al *spoiler* (tan nociva, por otra parte, para el análisis a fondo de cualquier trabajo)—, el documentalista integra las cintas de los interrogatorios policiales a los agresores y se revela que el móvil del brutal ataque no era otro que la homofobia: en el curso de una de su velada etílica, acodado en la barra de un bar, Hogancamp se había jactado, ante ese pelotón de adolescentes descerebrados, de ser transformista. La revelación le da la vuelta por completo al significado profundo de su posterior obra artística: finalmente, no se trataba de un mundo privado regido por la fantasía erótica masculina de alguien que leyó demasiados ejemplares de Men's Adventures, sino del laberinto a través del cual conquistar la satisfacción de un deseo reprimido y la construcción de una nueva identidad. En las escenas finales de la película, Hogancamp, que se siente como pulpo en un garaje entre los sofisticados visitantes de esa galería del Greenwich Village que no pueden evitar tratarlo con condescendencia, se atreve a confesarle a una chica interesada en su obra lo que habría sido para él una velada perfecta: asistir a su inauguración calzado con zapatos de tacón.

En *Marwencol* se atrapa, por tanto, la esencia del artista *outsider* en toda su pureza y complejidad. Su obra, indisociable del espacio doméstico en que se creó, se podría parecer a alguna de las instalaciones de los hermanos Jake y Dinos Chapman, pero en ella no hay rastro de ironía, ni distancia postmoderna. Discutir sobre si la imaginaria ciudad belga lla-

Fotogramas y set de *Marwencol*

mada Marwencol —suma de los nombres Mark, Wendy y Colleen: el artista, su madre y su supuesto amor platónico— merece ser considerada arte o no supone prolongar un largo debate que ya recorrió la historia del siglo XX cuestionando la arbitrariedad de las categorizaciones culturales y de los protocolos de gestión del prestigio artístico. Lo cierto es que Marwencol, la ciudad, le sirvió a Hogancamp para encontrar la respuesta a la que quizá sea sólo una de las preguntas fundamentales que uno le plantea al arte, propio o ajeno: ¿Quién soy?, ¿quiénes —o qué— somos? El documental de Jeff Malmberg impresionó hasta tal punto a un director tan emblemático del *mainstream* como Robert Zemeckis, que se aseguró los derechos para una futura adaptación narrativa —una ficcionalización, en suma, de la vida de Hogancamp— que contaría con guión de Caroline Thompson, responsable del libreto de *Eduardo Manostijeras* (1990), personaje burtoniano que, para sumar capas al asunto, podría considerarse metáfora de la pureza e incomunicabilidad medular del paradigmático artista *outsider*.

La posibilidad de un cine salvaje

Marwencol se suma a un buen número de películas que, en los últimos años, han utilizado el arquetipo del *outsider artist* como tema y objeto de estudio. Entre ellas, *Junebug* (2005), debut en el largometraje del realizador de vídeos musicales para Sonic Youth, Yo la Tengo y Superchunk Phil Morrison, que le valió la primera de sus cinco nominaciones al Óscar a Amy Adams: basada en una obra teatral de Angus MacLachlan, la película incorporaba como figura secundaria al personaje de un artista *outsider* que, en sus reinterpretaciones psicosexuales del imaginario de la Guerra Civil americana, parecía evocar a uno de los más emblemáticos iconos de la especialidad, H. J. Darger, a su vez objeto del celebrado documental *In the Realms of the Unreal* (2004) de Jessica Yu.

La reciente fijación cinematográfica por este arquetipo —que no es precisamente un recién llegado a la historia del arte— podría responder a la misma necesidad que, en su día, llevó a expresionistas y surrealistas a reivindicar el arte patológico, las expresiones viscerales de potenciales artistas residentes en psiquiátricos: un anhelo de encontrar una espontaneidad pura no pervertida por las academias, ni por los artificios sucesivos de las estéticas coyunturales, ni, si contextualizamos ese impulso al ámbito estrictamente cinematográfico, por esos instrumentos para atar corto el poder libre de la imaginación que son los manuales de escritura de guión. El fenómeno tiene lugar en un momento en que la revolución digital crea la posibilidad de una utopía: la de un cine verdaderamente *outsider* que, hasta ahora, no habría tenido lugar porque, entre todos los medios de expresión artística, el cinematográfico —por su naturaleza de trabajo en equipo y por sus selectivos procesos de integración en su esfera profesional— sería el que tradicionalmente ha trazado una mayor distancia entre el impulso creador y la obra terminada. Cuando se democratizan las herramientas de creación cinematográfica y una cámara digital puede ser algo tan accesible y susceptible de ser desdramatizado como un bolígrafo —o un lápiz—, se crean las condiciones objetivas para que, por fin, lejos de escuelas de cine y de contextos industriales, nazca el auténtico cineasta salvaje, dispuesto a no negociar con nada más que su propia subjetividad y su imperativo de crear.

Con el fin de plantear la pregunta de si existe, existirá o ha existido sin ser aún registrado por los radares de la cinefilia un cine *outsider*, el autor de este artículo tuvo ocasión de coordinar el pasado mes de noviembre el curso anual del Aula Xcèntric, en el seno del CCCB, que, bajo el título de "La imagen salvaje. Infiltraciones y senderos hacia un cine *outsider*", convocó a varias voces sensibles al tema para abordar algunas de las muchas ramificaciones de este fascinante problema cultural. A partir de un texto tan relevante como el fundacional *De Charcot à Charlot* de Rae Beth Gordon, Andrés Hispano propuso una genealogía alrededor de la fascinación de la expresión cómica por el cuerpo patológico vinculando ese interés decimonónico por las patologías nerviosas, que hallaría su eco en el vodevil y el *slapstick primigenio, con las últimas* mutaciones de una comedia que ha seguido explorando la anormalidad para cuestionar la supuesta armonía de lo dogmático. Autor del elocuente documental sobre Jesús Franco *Llámale Jess Redux* (2014), Carlos Prats indagó en el concepto de la vanguardia casual —los fogonazos de expresión arrebatada y cercana a registros del cine experimental que uno

puede encontrar en un territorio tan inesperado como el del cine de serie B y Z— sirviéndose de las figuras del autor de *El caso de las dos bellezas* (1969), Ed Wood Jr. y José Mojica Marins. Los gemelos del Bronx George y Mike Kuchar fueron la cuota potencialmente *outsider* en la escena del cine de vanguardia neoyorquino de mediados de los 60 y principios de los 70 y a ellos dedicó su ponencia Juan Antonio Suárez, profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Murcia y reconocido experto en cine *underground* y cultura *queer*. Por último, el poeta y cineasta experimental Juan Bufill combinó obras propias y trabajos de figuras de referencia del cine experimental como Jonas Mekas y Stan Brakhage para reivindicar la excepcionalidad de unos modelos de vanguardia visual fundamentados en la mirada inocente, salvaje o antiprofesional con respecto a los lenguajes canónicos que les sirvieron de referencia y punto de contraste —tanto el cinematográfico como el de las artes plásticas—.

"La imagen salvaje" fue, como no podía ser de otra manera, un curso más marcado por su flujo de preguntas, indagaciones y tentativas de exploración que por sus conclusiones, inevitablemente provisionales. Una clara consecuencia de la naturaleza resbaladiza del concepto *outsider:* algo tan frágil que quizá empieza a devaluarse y a llenarse de las impurezas teóricas de la mirada del receptor (sofisticado) en el mismo momento en que se designa. Algo que ilustró muy bien un cineasta que pudo ser *outsider* (aunque, en realidad, no lo fue nunca), pero sí fue *underground* antes de integrarse como cuota excéntrica en el discurso del *mainstream*: John Waters. En *Pecker* (1998), el director de *Multiple Maniacs* (1970) proponía una suerte de ficción autobiográfica por delegación a través de la historia de un joven adolescente de Baltimore, aficionado a la fotografía, que se convertía en la sensación del momento al ser descubierto, y consagrado como *la nueva Diane Arbus*, por las élites artísticas neoyorquinas. Como en *Marwencol*, uno de los momentos climáticos del relato tiene lugar en una galería del Greenwich Village, donde la familia de Pecker está completamente fuera de lugar. La escena hace evidente ese desajuste de lenguajes: mientras Pecker no ha hecho nada más que retratar —sin intención, ironía, ni distancia— su entorno afectivo inmediato, la mirada sofisticada de los gestores del prestigio cultural ve en su obra una grotesca galería de monstruos, una panorámica de la otredad. Waters también fue un joven de Baltimore deslumbrado por el fulgor neoyorquino en esos años clave —entre finales de los 60 y principios de los 70— en los que la escena del cine experimental estaba viviendo su eclosión: en las sesiones alternativas a las que el futuro cineasta asistía como curioso espectador forastero, Waters descubrió las tempranas obras de los hermanos Kuchar, cuya deconstrucción *camp* de los géneros del Hollywood clásico acabaría marcando irremisiblemente su poética. Cuando este articulista preguntó a Waters sobre la verdad autobiográfica de *Pecker*, la respuesta fue elocuente: "*La verdad es que todo fue bastante parecido, salvo la ingenuidad*". Y es, precisamente, esa falta de ingenuidad la que deja claro que John Waters nunca fue un cineasta *outsider*.

La imagen salvaje ha sido, en definitiva, una rara excepcionalidad a lo largo de la historia del cine y, en el presente, algo que se apunta como deseo utópico y pertinente en un contexto donde, paradójicamente, hay quien desplaza al ámbito cultural y estético las mecánicas clasistas de exclusión que ha extirpado de sus dinámicas sociales.

Breve historia de un concepto

El concepto *outsider art* es de acuñación tardía, pero supone la definitiva asimilación en el centro del debate cultural de un largo proceso que se remonta a los años previos a la Primera Guerra Mundial, con la reivindicación del arte —espontáneo, visceral y no mediatizado por la Cultura— de los enfermos psiquiátricos que emprendieron los primeros efectivos del Expresionismo. La publicación del Der Blaue Reiter Almanac en 1912, con su defensa del arte popular, prehistórico, tribal y patológico y de los dibujos infantiles en su aparato gráfico —al servicio de esa igualdad de derechos de todas las manifestaciones artísticas que propugnaba el movimiento frente a una concepción euro-céntrica y académica del arte— precedió a la casi simultánea publicación, en 1921 y 1922, de los libros *Ein Geisteskranker als Künstler* de Walter Morgenthaler —sobre la obra inabarcable del campesino psicótico suizo Adolf Wölfli— y *Bildnerei der Geisteskranken* de Hans Prinzhorn —primer y ambicioso intento de catalogación de las expresiones artísticas de enfermos psiquiátricos—, que sembrarían el germen del interés de las vanguardias en la disfuncionalidad como una forma de disidencia y, de hecho, activarían el mecanismo que llevaría a Jean Dubuffet, dos décadas más tarde, a formular el concepto de Art Brut.

Dubuffet tenía claro que la Cultura —con mayúsculas: es decir, entendida en tanto que cultura dominante— era una herramienta castradora: obsesionada en asimilar y, con ello, domesticar, toda evolución expresiva. Frente a ese percepción de la Cultura como problema, la salvación estaría, pues, en el salvaje: el loco, el niño, el visionario o el solitario extremo, tan comprometido visceralmente con su arte como ajeno y desinteresado por la competitividad, la promoción social y la celebridad asociadas tradicionalmente a una carrera profesional en el ámbito de su correspondiente disciplina artística. La creación de la Collection de l'Art Brut en 1975, en Lausana, acredita la convicción de Dubuffet de que ese arte frágil tenía que ser no sólo preservado, sino también protegido, tanto de las tergiversaciones interpretativas de una mirada sofisticada, como de la perversión mercantil que implicaría su ingreso en los circuitos promocionales gestionados por la cultura dominante. Para Dubuffet la cultura dominante era un espejismo, un circo de futilidades, frente a esa trinchera de pureza encarnada en un Art Brut en cuyo panteón no se podía ingresar ni con el mayor de los empeños —el artista Brut nace, no se hace—, pero del que se podía ser expulsado —como le ocurrió al excomulgado Gaston Chaissac— tras cualquier veleidad materialista o vanidosa. El término *outsider art* nació en 1972 de la mano del crítico de arte Roger Cardinal como equivalente anglosajón del concepto Art Brut y pronto se expandió como etiqueta más flexible y expansiva que la acuñada y protegida por Dubuffet: en cierto sentido, el *outsider art* parece allanar el camino entre el aislamiento del artista puro y la voracidad de un mercado capaz, como la Cultura, de devorarlo, asimilarlo y domesticarlo todo. Lo que genera otro estimulante problema.

Como escribe Colin Rhodes en su libro *Outsider Art. Alternativas Espontáneas* (Destino): "*En las nociones ortodoxas del Outsider Art la condición del artista como un marginado cultural es una promesa que encierra la "pureza" del arte, porque el distanciamiento o la indiferencia del creador demuestra la ausencia de artería o cínica manipulación del gusto a la moda en la obra que realiza. Resulta inconcebible que un artista que trabaje fuera de una cultura dominante, ya sea aislado de ella interiormente por reclusión o rechazo, o externamente a través de la diferencia cultural y la distancia física, se corrompa por sus usos y costumbres. La respuesta a la pregunta de si se debe ser un marginado social para ser un artista outsider parece ser afirmativa, aunque la definición que se dé es relativa. En otras palabras, un individuo puede formar parte de un grupo marginal desde un punto de vista cultural y funcionar perfectamente en ese*

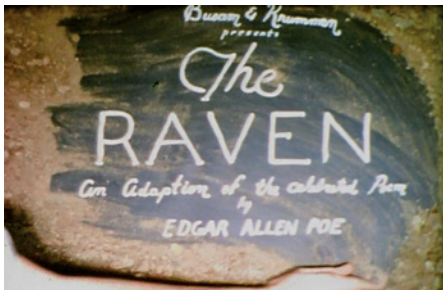
contexto, pero se trata de ser marginal también respecto a la cultura del consumo del arte. Ésta es una línea de pensamiento sospechosa desde un punto de vista político, ya que la asimilación del arte marginal comporta optar a favor de las instituciones que rigen la cultura dominante sin que el artífice de la obra artística alcance la emancipación social".

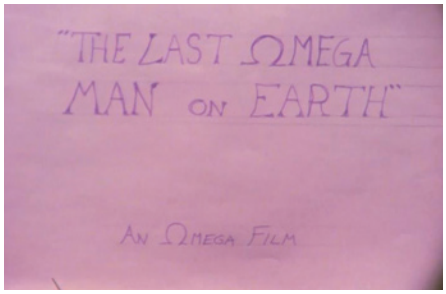
La reflexión de Rhodes, aplicada al ámbito de las artes plásticas, puede dar una idea de la dificultad manifiesta de que el concepto encuentre su plasmación en un medio de expresión como el cinematográfico. No obstante, la utopía del cineasta salvaje se manifestó en ese gran campo de pruebas y posibilidades que fue el cine experimental, a través de las reivindicaciones de la figura del *amateur* —que no es exactamente el *outsider*— que formularon cineastas como Maya Deren y Stan Brakhage. En *El cineasta amateur*, un texto publicado en 1965 en las páginas de Film Culture —y que hace pocos meses rescataba el blog de la distribuidora y editora de cine en dvd Intermedio—, Deren escribía: "*En lugar de envidiar el guión y los escritores de diálogos, los actores entrenados, los equipos elaborados y los sets, los enormes presupuestos de producción de los films profesionales, el amateur debe hacer uso de la gran ventaja que todos los profesionales le envidian, llámese libertad —tanto artística como física—. Libertad artística significa que el cineasta amateur nunca es forzado a sacrificar el drama visual y la belleza a una corriente de palabras, palabras, palabras, palabras (...) sus errores no harán que lo despidan. Libertad física incluye libertad de tiempo —libertad de los plazos impuestos por un presupuesto. (...) No olvides que no hay trípode construido que sea tan milagrosamente versátil en movimiento como el complejo sistema de soportes, articulaciones, músculos y nervios que es el cuerpo humano, el cual, con un poco de práctica hace posible una enorme variedad de ángulos de cámara y acción visual. Tú tienes todo esto y un cerebro también, en un solo, compacto, empaque móvil*".

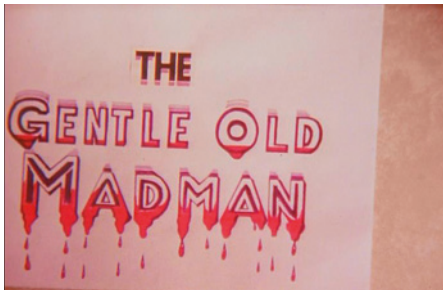
Publicado en 1971, el texto, con vocación de manifiesto personal, de Stan Brakhage *In defense of amateur* también apuntaba al deseo de una democratización del acto artístico —y a la potencialidad creadora de todo individuo— a la que la revolución tecnológica de la era digital ha acabado dando forma: "*He llegado a la conclusión, tras años de esfuerzo para determinar el significado de la palabra artista, que cualquiera se convierte en artista en el momento en que siente que lo es —quizá incluso en el momento en que piensa que lo es— y, por tanto, casi todo el mundo, en algún u otro momento de su vida, es un artista*".

¿Cuándo llegarán los bárbaros?

El cine no ha podido aguardar la redentora llegada de su propio Adolf Wölfli —entendido como emblemático proto-artista *outsider*— hasta que la tecnología no ha proporcionado las herramientas adecuadas para que imagen cinematográfica y marginalidad creativa puedan encontrar su posibilidad de armonizar. En los años 60, la llegada a los hogares de clase media norteamericanos de las primeras cámaras de súper 8, adquiridas con la primera finalidad de registrar películas familiares, propició el surgimiento de un fenómeno espontáneo que no fue reconocido como tal hasta décadas más tarde: bajo el influjo de las películas de terror y ciencia-ficción que emitía la televisión, algunos retoños de esas familias de clase media emplearon las cámaras de los padres para realizar sus propias versiones domésticas de los clásicos de la Universal y el imaginario derivado del cine de ciencia-ficción de los 50. Las *backyard monster movies*, también llamadas *monster kid home movies*, no lograron ser puro cine *outsider* porque se miraban en el espejo de un cine industrial preexistente, aunque, en buena medida, anticiparon el futuro de una cultura del *blockbuster* que, en los últimos años, no ha dejado de rendir homenaje a ese territorio (lúdico) del origen, a través de películas como *Súper 8* (2011) de J.J. Abrams o *Frankenweenie* (2012) de Tim Burton.







Las figuras centrales de dos recientes películas españolas —el documental *Sobre la marxa (El inventor de la jungla)* (2014) de Jordi Morató, y la sobresaliente ficción de *Uranes* (2014) de Chema García Ibarra— podrían encarnar, con mayor precisión y claridad, la utopía del cineasta *outsider*. Las versiones de películas de Tarzán que Josep Pugiula, alias Garrell, habitante del municipio rural de Argelaguer y objeto de estudio del documentalista Jordi Morató, supo convertir en autobiografía imaginaria tienen el mismo fulgor insular que la ciudad terapéutica construida por Mark Hogancamp en *Marwencol*. Los últimos minutos de *Uranes* logran, por su parte, una recreación purísima de un testimonio cinematográfico *outsider*: la película grabada con una rudimentaria videocámara por un discapacitado psíquico, en la que se registra una supuesta invasión extraterrestre. Invasión que, de hecho, podría servir de metáfora a ese deseable advenimiento de los bárbaros que parece anunciar esta recurrente obsesión por la imagen salvaje que, como el deseo inconsciente de una revolución posible, recorre el cine contemporáneo.

Jordi Costa (Barcelona, 1966) lleva escribiendo sobre cultura popular y sus desvíos desde 1981. Crítico de cine en *El País* y *Fotogramas*. Autor de *Mondo Bulldog, Vida Mostrenca* y *Mis problemas con Amenábar* (junto a Darío Adanti), entre otros trabajos. Ha comisariado las exposiciones *Cultura basura, J. G. Ballard: Autopsia del Nuevo Milenio, Ficciones en serie* y *Plagiarismo* (junto a Álex Mendíbil). Profesor en la UCJC y la Escuela de Escritores.

CONCIENCIAS TRANQUILAS

Alicia Guerrero Yeste

Sucedió así casi literalmente: de la noche a la mañana, los *edificios icónicos* se volvieron algo execrable, completamente abominable. Nos lo decían sus propios artífices, los arquitectos estrella —a través de las palabras del presidente de la Bienal de Venecia en 2012—, proclamándose víctimas de una sociedad que, cual veleidosa e insaciable María Antonieta, les había obligado a producir y producir edificios espectaculares y mediocres. La consecuencia de esa obediencia, de ese sometimiento pasivo había sido una profunda «crisis de identidad» de la que pretendían recuperarse.

Aquella edición de la Bienal, titulada *Common Ground*, fue la escenificación de ese supuesto contundente giro ideológico de la arquitectura hacia la responsabilidad social. La negación de que el arquitecto era aquel ser ávido de poder y trascendencia, y también *glamour* de *celebrity*. Qué mejor que usar asuntos como la pobreza en el mundo y las graves problemáticas derivadas de la recesión económica para dotar de incontestable credibilidad a esa supuesta ansia de probar la honradez y firmeza de esa voluntad de regeneración de esa figura. Y cómo avalar mejor tal actitud que otorgando el principal galardón al proyecto de investigación sobre la Torre David en Caracas realizado por el estudio de arquitectos venezolano Urban Think-Tank, el escritor y curador Justin McGuirk y el fotógrafo Iwan Baan.

Desvincularse de grandes edificios para poderosos regímenes autoritarios (que hasta no hacía tanto eran elementos que aportarían

Fotos de Iwan Baan

'democracia y apertura progresista' —como, por ejemplo, el ahora abandonado Estadio Olímpico en Pekín de Herzog & de Meuron—) o de aquellos emprendimientos descaradamente neoliberales (como los planteados en los Emiratos Árabes y que, como planteaba Rem Koolhaas –soslayando el factor de que estaban financiados por el dinero de una oligarquía de jeques y construidos por un ejército de mano de obra sobreexplotado bajo condiciones infrahumanas– antes de apresurarse a desdecirse en 2008 ante la patente decadencia de aquel efímero prometido paraíso, suponía para la arquitectura actual aceptar la oportunidad de traspasar los límites que la modernidad no osó) para premiar un proyecto que analizaba como *laboratorio* de nuevas formas de organización urbana la ocupación ilegal y estructuración de una comunidad vecinal en la estructura inacabada de un rascacielos situado en la capital venezolana, abandonado a mitad de construcción a causa de la recesión económica que afectó al país en la década de los 90. El jurado elogió el carácter de «modelo inspirador, que reconoce la fuerza de las sociedades informales. Una comunidad informal creó un nuevo hogar y una nueva identidad ocupando la Torre David y lo llevo a cabo con instinto y convicción». Conviene recalcar además que esta *investigación* se presentaba en la Bienal dentro del contexto *cool* de una arepería, adornada con vídeos y fotos de la Torre, y en la que los visitantes podían, textualmente según rezaba la descripción del proyecto, «divertirse, comer y, en general, saborear Sudámerica».

No fue sólo el haber amanecido, casi de súbito, a aquel vuelco. Aunque fuera evidente que convenía ir variando discursos y posturas porque el triunfalismo vanidoso y perverso de la arquitectura hegemónica —impuesta desde las decisiones políticas más prominentes, desde los medios tanto especializados como generalistas, impresos y digitales— estaba ya cada vez más en entredicho, puesto contra las cuerdas por la crisis económica, que no sólo estaba frenando el volumen de construcción sino revelando además la insustancialidad y dudosa honorabilidad de toda aquella gran y celebrada arquitectura icónica (de los familiares despilfarros injustificados en faraónicos proyectos que nunca tuvieron uso o que quedaron interrumpidos y hoy se pudren, abandonados, o que delatan ridículamente patéticos fallos técnicos que obligan a reinvertir dinero en su inútil mantenimiento; a barrios históricos arrasados en ciudades chinas para dejar sitio a masivos edificios firmados por algún *archi-star* occidental). Cabía esperar seguramente cualquier cosa del cinismo que sustentaba todo el discurso y aclamación (o silenciosa aquiescencia) crítica de la arquitectura-estrella, pero tal vez no una hipocresía tan torpemente delatada como aquélla. De repente: los ojos se volvían hacia realidades y situaciones que, por haber estado al margen de los designios del neoliberalismo que tan ocupados tuvo a tantos analistas y autores de la arquitectura, no habían merecido el menor interés.

O quizá, al contrario, lo ingenuo era esperar que ese supuesto cambio de postura se hubiese llevado a cabo de manera más astuta y sibilina. Aparentando la construcción de un discurso, un debate... Lo esperable, de hecho, dado el nivel de oquedad y frivolidad en el que había ido quedando la reflexión sobre la arquitectura en el escenario global que conformó el desencadenamiento del *efecto Guggenheim*, era algo así. Continuar adelante, no abandonar: había que inventar otro argumento cautivador para justificar relevancia para una comprensión de la arquitectura como mercadería política y mediática que agonizaba en su propio involuntario suicidio (y estaba empeñada en aniquilar a la otra arquitectura, la que se mantuvo firme a su espalda).

Fue la exposición comisariada por Andres Lepik *Small Scale*, *Big Change*, celebrada en 2010 en el MoMA (que miraba a la comisariada por Bernard Rudofsky en 1964, *Architecture without architects*, en pro de reivindicar el valor de una arquitectura sin el pedigrí de la firma arquitectónica) la que puso en el escenario el tema de la concienciación social, el de la arquitectura hecha para los desfavorecidos. Introducía, en un momento aún cegado por los fastos, una muy necesaria llamada de atención sobre una concepción que estaba en patente negligencia: el recordatorio de que una acción arquitectónica útil, constructiva para individuo y sociedad, dependía de la capacidad del arquitecto para comprender las problemáticas desde sus diferentes factores y convertir al edificio en pieza capaz de articular soluciones.

Que, como experiencias en lugares en situaciones críticas en geografías periféricas demostraban, no era preciso despilfarrar para hacer buena arquitectura para la sociedad no fue, sin embargo, la lección que esta exposición dejó. No quedó la interpretación de que, atendiendo a las necesidades y recursos de un lugar específico es posible generar una arquitectura eficiente, con valor en sus dimensiones constructivas, técnicas y estéticas.

Lo que quedó, y se consolidó, fue una fascinación buenista y llena de moralina paternalista respecto a esas situaciones del que ese León de Oro a la Torre David fue un primer y determinante gesto. Ha ido emergiendo también una especie de concepción *concienciado-festiva* del análisis sobre las realidades sociales próximas, revestida bajo la forma de experimentaciones pseudo-artísticas e intelectuales. Ambas aproximaciones representan hoy la consolidación del nuevo avatar de la figura del arquitecto contemporáneo, la persistencia de una estructura jerárquica de incuestionados gurús académicos de referencia y figuras carismáticas, temas de protagonismo mediático... El hueco dejado por algún arquitecto-estrella al que hoy ya no hay temor a denostar por sobrevalorado, corrupto o grosero ha sido ya llenado por algún nuevo referente que ya no viste de negro ni ejerce de genio sofisticado, sino que procede de algún país en vías de desarrollo y posa como humilde antihéroe mientras cuenta que tiene línea directa con banqueros suizos para convencerles de invertir dinero en proyectos solidarios de su invención o logra compatibilizar las expresiones «interés social» y «fines de lucro» en la definición de los objetivos de su estudio. Omiten su procedencia de una clase acomodada, lo cual en modo alguno debiera ser un factor que pusiera en cuestión la honestidad de una convicción comprometida con trabajar por la equidad social, pero que es algo que contribuye a generar un nuevo carisma romantizado para quienes parecen seguir necesitando un panorama arquitectónico gestionado por las presencias, órdenes e inspiraciones de una serie de protagonistas validados por algún poder superior.

Hay que tener presente: no ha habido una reflexión, no ha habido un movimiento que pueda haber servido para señalar el inicio de cambios sustanciales que lleven a recuperar en el discurso hegemónico de la arquitectura un reconocimiento de esos valores que hoy se celebran bajo etiquetas y nuevos postureos. Los arquitectos que no fueron ni quisieron ser estrellas, los arquitectos jóvenes afrontan en este momento una situación extremadamente delicada consecuencia, en gran medida, del menoscabo entre la sociedad del respeto hacia la profesión que han causado tantos años de irresponsables delirios y personajes icónicos. Existe un proceso de transformación en curso, una conciencia de la necesidad en lo pragmático y en lo intelectual de redefinir qué es y hace, qué será y hará, un arquitecto; pero no hay hoy por hoy una realidad firme para ella. De ahí la necesidad a oponer dudas, desconfianza y resistencia a esos posicionamientos que hoy, en concordancia con los discursos políticos de restricción, austeridad y callada coerción de los derechos sociales responsabilidad del Estado para con su sociedad, presentan cautivadoramente fenómenos como la Torre David o los que analiza Justin McGuirk en su libro, describiendo otros casos de *comunidades alternativas*.

El problema es cómo el estudio publicado de la Torre y el libro de McGuirk reflejan el salto de la celebración del poder y el exceso económico a una exaltación del *poverty-glam*. Donde antes hubo impecables gráficos digitales y cuidadosísimas fotografías de escenarios arquitectónicos y urbanos como lugares de la próspera sociedad de la era tecnológica, hoy hay un esteticismo de la pobreza para consumo primermundista revestido de un discurso articulado por

acomodados personajes que se acercan a esas situaciones de marginalidad, pobreza y exclusión desde una frivolidad que las concibe como ejemplarmente idílicas y ejemplo de parámetros alternativos de organización social positiva.

El trasfondo en ambos es la negación a escarbar en los motivos que llevan al porqué de esas situaciones. McGuirk transita por puntos de Latinoamérica describiendo a la manera de una crónica periodística cómo reacciones colectivas espontáneas han generado esa ocupación de la Torre David en Caracas o el 'cantri' (urbanización) Tupac Amaru en Argentina para leerlas como expresiones de justicia social gestadas al margen de poderes políticos e intervención del arquitecto. No indaga, como tampoco parece conveniente indagar en el caso del estudio a fondo de la Torre, qué fallos en el sistema político han abocado a esas situaciones de desequilibrio social. McGuirk no amplia ni contrasta información, de consultar sobre la situación a analistas locales que puedan corroborar o aportar otros matices o puntos de vista desde los que el lector pueda valorar lo que le es descrito. No es su propósito, como directamente afirman él y Urban Think Tank en la monografía sobre la Torre: analizar los motivos por los cuáles llega a producirse la realidad de la Torre David y quién es responsable de ello es «mucho menos importante que su potencial para señalar el camino hacia el futuro». No obstante, sí lo es. Y lo es porque obliterar con ligereza este reconocimiento supone no atacar la suciedad ideológica de los sistemas imperantes y eludir la toma de una posición que exija su regeneración, su obligación a atender por igual al bienestar de todas las capas sociales.

Como si la mera creación de otra etiqueta supusiera la consolidación de una respuesta útil. Como si la mera sucesión de fotografías mostrando a la comunidad de residentes de la Torre David y su domesticidad explicada en términos del tipo «Casi todos los residentes utilizan las escaleras diariamente, haciendo de ellas espacios centrales para la interacción social», «Mientras que algunos residentes dejan sus paredes con el ladrillo desnudo, otros prefieren decorar sus hogares con diferentes tipos de recubrimiento de pared», o definir con altisonancia *cool* el *cantri* Tupac Amaru como «un urbanismo-Disney radical socialista» sin entender que tal planteamiento refleja que el pobre que ahí reside aspira a habitar en los escenarios del rico, que ese Disney debería quizá más bien leerse como escenográfica negación de unas serias problemáticas de desigualdad social que, antes que ser ejemplo de reacción quizá debieran verse como forma de neutralizar, pasivizar y mantener en un gueto a todo un sector social.

La supuesta *aproximación* a estas situaciones genera una ficción estética y discursiva sobre ellas como divertimento estéril, bajo el que no hay ni rigor ni genuino compromiso ético. Pero, más preocupantemente, lo que el discurso de esta *aproximación* supone es el *alejamiento* de la atención y llamada de reacción directa a las problemáticas graves que existen en la realidad inmediata de una sociedad que va siendo gradualmente empobrecida y despojada de sus derechos esenciales; queriendo presentar la desigualdad, la degradación del principio democrático de igualitario bienestar social, casi como un entusiasmante y aceptable horizonte.

Alicia Guerrero Yeste (Lleida, 1974) es licenciada en Historia del Arte. Desde 1996 escribe junto a Fredy Massad textos que plantean una visión y análisis del estado de la arquitectura actual. Amplía individualmente ese campo de trabajo con la escritura de reseñas literarias.

Los libros referenciados en el texto son: *Justin McGuirk, Radical Cities. Across Latin America in Search of a New Architecture*, Londres: Verso: 2014. *Urban Think-Tank,* Iwan Baan, *Torre David. Informal Vertical Communities,* Baden: Lars Müller Publishers, 2013

DESEOS DE TREN SUPERIOR

Eros, oblicuos y mancuernas en la última poesía española

Alejandro Simón Partal

"Durante mi segundo año de gimnasia comencé con mi propia manera modernista de escribir poesía", esgrime en sus memorias Tomas Tranströmer, clavando en quinta posición y perfilando endecasílabos. La poesía nace desde la flexibilidad, desde el deseo de llegar con las manos a partes del cuerpo que no han nacido para ser alcanzadas, y es ahí donde aparecen las palabras que consiguen el músculo vigoroso a través de la repetición. Juventud y deseo han sido los extremos donde se ha perpetuado la mejor poesía de género del siglo XX, y ahí el deporte se convierte, muy a su pesar, en imprescindible escenario; un escenario que estuvo asfaltado por el inmaculadísimo manto de las victorias del Real Madrid en Europa, llegando a retrasar, eclipsar y casi anular a esos años tan deseados de la pérgola y el tenis. Sólo lo que espanta es soportable. Qué mejor que el vaho de los vestuarios como perfecta transparencia que camufla y añade la verdadera épica a los mejores golpes: ya se sabe que es mucho más fácil amar aquello que se levanta con facilidad. El físico es el don de lo irrefutable, la grandeza que el deseo concede a la gravedad de lo incuestionable: "Hoy me toca brazos", dice el de la taquilla 202 al primerizo que asiente rebuscando su body milk en un neceser aún en construcción, y el vaho parece anunciar a estrellas del pop que esconden en su minoría oblicua la forma suprema del amor. Eterna minoría, *candente horror,* porque la juventud y la poesía se oponen al consenso, de ahí que las mitologías precisen una multitud revoltosa, de ahí el cuerpo como dictadura necesaria. Ni los paseos del Real Madrid, ni un Poli Díaz recolocándose el cinturón y levantando su mito inflado a pastillas, ni los pilotos de F1 anunciando hipotecas a treinta años han conseguido acorralar al deporte en el rincón más heteronormativo y mercantilista. Belleza, juventud y deseo lo han sacado de allí y, de paso, han despertado a la última poesía española de su letargo horizontal. El deporte ha sufrido la feliz bifurcación entre los que mueren por el equipo de Simeone o por las piernas del argentino.

La tesis de Epicuro en el siglo III fue repetida y ampliada por Freud en el XX: un hombre que no goza fabrica la enfermedad que lo consume. La poesía española se posicionó durante demasiados años muy lejos de esta máxima. La autocomplacencia gremial, el narcisismo operetesco y los desaires envueltos en cashmere mantuvieron, durante buena parte de la segunda mitad del siglo pasado, las constantes de un género que empezaba a ser confundido con la arqueología. La imagen del poeta sufridor, del esteta bravo y altisonante ha tenido demasiados corresponsales hacinados en esas mesas falocéntricas sostenidas por grasas trans, mentolados y brandi. Es cierto que la literatura maldita ha sido, y sigue siendo, el ancla por el que muchos se suben a este carro que de por sí no lleva a ninguna parte. Lógico. Se mendiga una pequeña opción, una mínima vía, que no responda a lo que tienen que ser las cosas, y ahí están esos ejemplos, esos genios que además son guapos, carismáticos y capaces de reconocer con tanta precisión un verso de Lope como unos Marc Jacobs falsos. Había que ser absolutamente moderno porque los escritores feos no interesaban a nadie, la naturaleza sigue su marcha bajo los pómulos de Auster, los ojos de Pauls, los tobillos de Kureishi, los abdominales de Barral, los *chúpamelapunta* de Vilas; no, los feos ni han interesado ni van a interesar nunca, y mira que han sido feos los malditos, menudo desencanto. Paradójicamente, el culturalismo y el pop han acabado siendo dos ámbitos que han ido separando al poeta de aquellos personajes que presumían en sus pisos de las botellas de whisky vacías como si fueran Lladrós. Se acabó. Como siempre fue Cernuda quien —sin él por supuesto quererlo— reparó esta casa acorralada por la humedad mediante mejores humedades: en él se solventa lo griego. El veneno no como elemento destructivo, sino conductivo: verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo, decía. El semen como veneno que hierve en la própolis de los cuerpos jóvenes, desde donde subyace una nueva forma de violencia sobre el lenguaje. La pasión violenta, de récord, de tren superior, que acaba emanando demasiada vida muy lejos de la fecundación, en las huellas del acné que conducen a una

playa inédita, en los dientes levemente picados por cualquier pájaro que picotea en la fruta, en el vello que asoma y se para a tiempo para no dejar de desparramar juventud desde el impreciso impulso hacia otra cosa. Y fue principalmente a partir de la Generación del 27 cuando el deporte empezó a tomar un papel protagónico, excesivo y saludable en la poesía española. Eros olímpico. Son ellos los que lo irán incluyendo de forma más premeditada como germen poemático donde los nadadores y los tenistas se habían ganado su espacio. El deporte, que antes de estos años era un quebradero de cabeza para los intelectuales incapaces de ponerse un pantalón corto o unas chancletas no fuese a dar la casualidad que Leopold Bloom pasase por allí y se los encontrara de esa guisa (volverá a ocurrir este año, cuando pasen las heladas), ahora se celebra como un nutriente fundamental para la mente y, claro, el cuerpo. Para Gallego Morell, "hay una época en las letras universales, la correspondiente a los años veinte, cuyo contorno se ilumina con la literatura de tema deportivo". El binomio deporte-espectáculo que tanto preocupara a Unamuno se convierte en uno de los rasgos unificadores más evidentes en la nueva sociedad, "lo que mejor lleva al deporte sano, desinteresado y puro es, sin duda, la literatura". Años en los que Concha Méndez participa en las competiciones de Guipúzcoa y se convocan en Navacerrada las primeras de esquí. Esta supremacía lúdica que el juego iba teniendo sobre el hombre también fue estudiada por el escritor y sociólogo Roger Caillois en *Les Jeux et les hommes,* donde afronta el asunto desde la perspectiva antropológica del hombre, ese "Homo ludens" que subvierte la realidad. Y tanto. Para el poeta Alberto Santamaría, el cuerpo y el poema forman el vértice de la V de donde parte y en donde se reúne, en una fuga raudal de cabo a fin, todo proceso creativo. Y sólo un cuerpo joven con torso de héroe y piernas de mecánico podrá soportar toda la acción que se le presuponen a las últimas letras del diccionario.

Quien golpeó primero el gong clamando esa fuga fue Arthur Cravan. El sobrino de Wilde, e hijo de cualquiera, inaugura esta simbiosis como es debido cuando aquel 23 de abril de 1916 se enfrenta al campeón del mundo Jack Johnson. Boxeador, poeta maldito, marinero, ladrón, "rata de hotel y encantador de serpientes" como lo definió Marcel Duchamp, es el representante más subversivo que ha tenido esta necesariamente maltrecha relación entre el sudor y las palabras, entre el colapso y el deseo. "Silbato":

> El ritmo del océano mece los
> transatlánticos,
> y en el aire los gases bailan como
> peonzas,
> [...]
> los atléticos marineros avanzan como
> osos.

Y acabarían en dicho avance siendo las alas del amor para la poesía española del XX, donde hay un recorrido por un eros abdominal, por un eros casi inaudito que parte de Gil-Albert o Luis Cernuda, y pasa, fundamentalmente, por Jaime Gil de Biedma, Vicente Núñez, García Baena, L. A. de Villena o Juan Antonio González Iglesias; va a ser este último quien lleve al deporte al estrato superior donde eros siempre es más: "lo inalcanzable tiende al espejismo". Porque ha sido el primero en desarrollar una poética donde normaliza (qué verbo tan desafinado), contempla y celebra el deporte como competición y espectáculo de esos grumetes olímpicos que compiten con sus iguales y aman a sus iguales. Aquellos que desbordan a cualquier alejandrino. Plenitud trabajada en la repetición: plenitud superior. El bronce está asegurado.

> El animal perfecto que hace sólo unas
> horas
> conocí en el gimnasio
> y no tenía soberbia sino sólo dulzura.
> La luz, la sensación
> de triunfo de la lluvia
> cuando arrecia. No hay frutos en agraz.
> Puedo mirar revistas pornográficas
> o leer a Platón
> en su dialecto ático. La tarde
> es larga *and all I have to do is dream.*

Iglesias ha sido el que más ha celebrado la homilía del gimnasio, el lirismo en la pizarra de un equipo de rugby, pero no el único. Antes, García Baena le puso nombre a ese deseo y esa añoranza de plenitud que siempre regala el que se basta con monosílabos, el que ni de broma articularía semejante cursilería:

> Era el amor y se llamaba Antonio.

Y más tarde José Luis Piquero encontró a su Antonio en aquel "Romeo en el internado":

> Los muchachos más brutos le regalaban
> dulces
> y todos le escogíamos para formar
> equipos.

El chico crece y sabe que su cuerpo anula todos los volúmenes, destruye las formas de regímenes generacionales, cultiva lo bello sin atenderlo. Así es como crecen los mejores frutos, así es la rutina matinal de Antonio Portela:

> Tengo veintitrés años.
> Es justo que presuma. Sólo soy un joven
> incendiando la mañana.

El cuerpo es la condición vital del alma, la justifica, y ésta es el recreo de los poetas. Su fiesta y su decreto: "La belleza de un cuerpo/ que conoce todos sus derechos" (Pablo Fidalgo). La mejor poesía siempre se construye encima de un río, entre el derrumbe y lo transparente, entre lo movedizo y lo rocoso: "lo físico y lo anímico, el jardín y las horas" (Ortiz Poole). A la poesía hay que exigirle verticalidad, y sólo el cuerpo posibilita el arrastre hacia esos extremos. No hay más poesía que la poesía insegura que transforma la poesía, que no vuelve sobre lo ya dicho sino que desorienta a lo ya establecido, una eterna caída hacia lo alto. Hay que exigirle inconformismo, serenidad, luz. El resto es pura imitación. Kitsch para ricos. Esta adoración es una forma de ir al rescate de las palabras secuestradas por la violencia discursiva y banal que impide su primigenia emoción, su verdadero significado. Después de demasiados años de ambigüedades y recursos de camuflaje, el poeta clama a la belleza y al deporte con el único propósito del clamor. Y si sigue reprimido, como apuntaba Foucault, que sea una razón para traerlo forzosamente a la luz (la garantía de libertad es la libertad). Más allá de géneros, la poesía mendigaba desde principios de los años 90 un giro hacia algo menos predecible, pero sin caer en destemplanzas ni alardes. Eros como suero poético, ya sea desde un ángulo más contenido, como el de Luis Muñoz:

> Le quiero igual que a una libreta nueva.

O volcando sobre Él todo el éxtasis de la tradición romana, como hace uno de los últimos en sumarse a esta fiesta, Sergio DeCopete:

> Alegres por la música y el vodka,
> jóvenes, energéticos, amantes,
> sin decir palabra, no era para nada
> necesario,
> —gritó la excitación de nuestros
> cuerpos—
> en una cama perdida terminamos la
> noche
> y nos amamos por el culo y por la boca.

Ya dijo Beatriz Preciado que los trabajadores del ano son los nuevos proletarios de una revolución contrasexual. Catulo y Homero sentaron las bases de estos pilares erógenos. Después otros lo buscaron más lejos. Mellville, por ejemplo, su fue al Pacífico a explorar las formas de amar de los hombres, y otros volcaron toda posibilidad en el sur. Alberto Cardín estudió bien todas estas expediciones hacia lo exótico; por suerte ya no hace falta cruzar Despeñaperros para eso y la poesía última española (más o menos joven, bendito Estado de bienestar el nuestro) ha continuado escribiéndose desde el gimnasio, bajo esos vientres firmes con diablillos tatuados para subrayar lo que ya marca; durante el último cuarto con posesión para los nuestros, majestuosamente desproporcionados; o en las orillas del mar o la piscina de medidas olímpicas, eterna placenta del deseo, donde habitan esos nadadores saltando al mar, como los contempla Carlos Bousoño:

Vibrantes de hermosura, sobre vientos marinos,
fulgen al sol invictos, duros, tallados, ciertos.
En el mar se arrojan voraces, diamantinos.
Gozosos, entregados, altísimos, despiertos.

Y añade Pérez Estrada: "Alas huidizas les salen de las espaldas, alas que buscan lo ultramar y se niegan a la tierra. [...] Y es tan hermosa la ascensión de estos ángeles". Anulado lo portuario a base de cruceros y tiendas de souvenirs, las alas del amor pasan a los jóvenes deportistas. Álvaro Pombo los desea más en su prosa que en su poesía, no quiso añadir demasiadas imágenes a lo ya inabordable, ya fue dicho que la mejor metáfora de una cosa es la cosa misma, pero cualquier revisión de felicidad sucumbe al deseo:

Acabé añorando la calle de Santiago el Salón Ideal
los severos paseos de los días festivos
todo a lo largo de Valladolid y el Pisuerga y el atardecer
castellano los domingos
de invierno antes del cine del colegio y tu imaginado cuerpo
delgado
de jugador de baloncesto.

Jóvenes de una juventud insaciable, disparatada. Acaba el último cuarto, pitido final; añade Iglesias:

A media tarde vuelven del partido de basket [...]
"Eres más guapo que tu madre" —ha escuchado
orgulloso y confuso el apuesto cadete.
[...]
Cuando ponen la mano sobre el hombro del otro
avanzan sin saberlo zodiacales y puros:
es cada uno la suma de muchos resplandores.

La ausencia de los dioses se ha extendido demasiado, la razón no ha sido del todo útil y el único recurso que ha quedado, y mira que escasean, han sido los héroes. Si para el poeta el concepto ideal de cualquier cultura clásica implica la noción de totalidad, no es de extrañar que dicho concepto sólo acuda allí donde se da todo; sólo responda a lo único que se abre a la alteridad. Sólo del cuerpo dependerá la poesía: *felices los flexibles.*

Alejandro Simón Partal (Estepona, 1983) es escritor y poeta. *Nódulo noir* es su último libro.

LA EDAD DEL BRONCE

Alexandre Serrano

MANOLO CARACOL *Grands Cantaores du Flamenco. Volume 7*

No estoy muy seguro de en qué estado se encuentra la apreciación de Manolo Caracol, si pesa aún sobre él esa opinión muy difundida en otro tiempo de cantaor grande pero errático, que dilapidó su talento en empresas artísticas dudosas, o si ya apenas se discute que fue uno de los creadores más heterodoxos y geniales no sólo del cante, sino de la música popular española del siglo XX. Tengo en cualquier caso la impresión de que es una figura más incómoda y evitada que la de otros incontestables. Descendía de una familia de la que puede prácticamente decirse que inventó el flamenco, por lo que costaba reprocharle que se tomara con él cuantas libertades le venían en gana. Pero que dijera que al cantar no se acordaba de Jerez, de Triana, de Cádiz ni de nadie debió de escocer a los que consideraban que éste era, por encima de todo, un saber mnemotécnico.

Lo que sí tengo por cierto, y probablemente lo único que ya importa, es el impacto emocional que supone escucharle. Hay amigos, melómanos a carta cabal pero sin ninguna especial afición jonda, que estando en casa me han pedido que pusiera algún disco de flamenco. Cuando he elegido a Caracol, la reacción ha sido siempre parecida. Primero un progresivo ensimismamiento, la evidencia de que una salmodia embrujada iba captando más y más su atención. Luego, una paulatina afinación de los sentidos, una sobrevenida sutileza de la percepción: la sensación de que las cosas se volvían de repente más diáfanas y mejor definidas; se atisbaban con mayor claridad y amplitud. Como si la rugosidad de esa voz que roza al final de cada tercio limara los cantos de la realidad y revelara su rostro auténtico. Julio Coll decía que en Caracol había mucho de sol andaluz, "ese sol oblicuo que recorta la sombra como un gran trazo negro". Me parece un hermoso acierto expresivo y una buena explicación del poder de este "gitano de diez generaciones" para transformar atmósferas.

Hay muchos álbumes con su sello capaces de obrar este desvelamiento. Caracol fue prolífico a la hora de grabarlos, si bien algunos sólo recogen esa faceta suya más teatral y dicharachera que le granjeó tanta popularidad como denuestos. Si siento predilección por éste es también por formar parte de la colección de antologías dirigida por Mario Bois para Le chant du monde, que es una de las formas más fáciles de hacerse con una buena discografía básica si se siente algún interés en ello. Provistos de libretos que llevan en la portada una ilustración hiperrealista de Henri Galeron, los textos en inglés y francés que contienen son por lo común didácticos y esclarecedores. La prosa de Bois no carece de esa cierta épica y exaltación que es casi patrimonial del género, pero aparece desgrasada, sin el tropezón de arabesco oscuro que a veces indigesta en este tipo de escritos. Y si en las introducciones y en las guías de escucha se recogen nociones que hoy pueden estar algo superadas o que abundan en esa visión orientalista con la que grandes aficionados de otros países han mirado al cante, son muchas más las observaciones sagaces, los comentarios atinados de una copla —aspecto tan a menudo desatendido— o las descripciones hechas con sencillez y limpieza.

En este séptimo volumen consagrado a Caracol hay una en particular que me agrada. Es la que dice que su voz es un soplo expirado con la toda intensidad del ser. Esa es la palabra: intensidad. Cuando mis amigos poco entendidos han quedado sobrecogidos de súbito por sus soleares "Al Señor del baratillo" o por fandangos como "Veneno me dejaste" no lo han hecho por la manera de ligar o no los tercios, de doblar los tonos o cualquier otro formalismo que se les escapa, sino por una compresión intuitiva de que ahí resonaba un hombre quitándose todo postizo, apurando su verdad, ofreciéndose entero. Por pura "intensidad". Por esa vibración elemental y capaz de cambiarte el ánimo que puede alcanzarte lo mismo hayas escuchado mil veces a Caracol o lo hagas por primera vez.

TALLER DE ARTES ESCÉNICAS CON PRESOS EN LA CÁRCEL DE VALDEMORO

Javier Montero

La entrada del Centro Penitenciario Madrid III de Valdemoro está controlada por guardias jurados. "Ahí tienes la primera muestra del continuo proceso de privatización", me comenta Miguel, la persona organizadora del proyecto de artes escénicas realizado por los presos del módulo 4. Tienen que realizar una pieza teatral escrita e interpretada por los propios reclusos. La escritura de la obra *La cruda realidad* está ya casi terminada y ahora se trata de ponerla en marcha para presentarla en dos meses. Mi labor como voluntario será apoyar y dinamizar el grupo de interpretación dándoles herramientas teatrales, pero el objetivo último de mi participación en el proyecto, tal como yo mismo lo entiendo, es desafiar lugares comunes de la reinserción y las relaciones jerárquicas de poder.

Se suceden las imágenes... Los muros gigantescos coronados con alambradas... La torre de control alzándose sobre el contorno bélico del edificio construido en el emblemático 1992... En la sala de espera hay máquinas expendedoras de refrescos, chocolatinas y souvenirs. ¿Souvenirs?... Una chica musulmana con pañuelo en la cabeza y su hijo abrazado a una tabla de skate aguardan el vis a vis... En los casilleros de los visitantes hay pegatinas en euskera, por los derechos humanos de los presos vascos, que se resisten a ser arrancadas... Cada día me quedaré mirándolas unos instantes, su presencia rebelde es como un talismán que me da fuerzas.

Hasta llegar al módulo donde realizamos el taller, tenemos que atravesar 16 puertas, 14 de ellas blindadas, además de largos corredores y 4 controles de seguridad. En uno de ellos, el funcionario fisionomista se queda observando mi cara con detenimiento para memorizarla y evitar que puedas darle el cambiazo, pienso... A través de una puerta de rejas me atraviesan como cuchilladas las miradas de un grupo de mujeres saliendo del vis a vis mientras esperamos a que nos identifiquen para entrar y ellas esperan impacientes para huir... La tecnología de vigilancia tiene un aire retro de ciencia ficción setentera... Mientras aguardamos a que nos den las acreditaciones la cámara nos apunta con descaro.

El ruido de las puertas al cerrarse a nuestras espaldas acrecienta la claustrofobia. Según avanzas por los corredores toma cuerpo la sensación de que el tiempo se va deteniendo, detenido, preso. Las formas que adopta el aislamiento como forma de subjetivación. La cárcel como paradigma de la guerra del sistema contra las clases más vulnerables, es una frase que toma cuerpo repitiéndose como un mantra en mi cabeza mientras recorro los pasillos.

Cuando entro en el módulo me olvido de mí mismo. No se trata solamente de que me ponga a disposición de la dinámica colectiva de producción de una obra escénica y del trabajo del grupo. No se trata sólo de eso...

Las sesiones en el módulo comienzan con una asamblea general en la que los participantes hacen repaso de la situación antes de que cada grupo de trabajo se ponga manos a la obra. Es el primer día y encuentro que los presos están nerviosos, especialmente los encargados de interpretar la obra. Tienen pequeñas discusiones a la hora de repartirse las tareas. Los actores parecen convencidos de que no van a poder aprenderse el texto de memoria y ponen pegas sobre los papeles que les ha tocado dar vida. Sienten la representación de la obra como una amenaza cercana e inquietante. Miguel dinamiza la asamblea con mano izquierda.

Me asaltan imágenes de los tiempos del colegio. Los lenguajes táctiles y la intuición. Las bromas y las burlas. Los diferentes sentidos del humor. Los códigos de masculinidad. Imagino que podría recordarme también a la mili, pero fui insumiso. Entro en un estado hipnótico que se prolonga durante toda la sesión. La riqueza étnica. Los cuerpos musculados de los presos. Los tatuajes. Los cuidados cortes de pelo. La chulería. Las interacciones. Los roces. Los desafíos... Trato de leer el complejo sistema de códigos.

Atravieso la cabina de los funcionarios para ir a al baño. La propaganda del sindicato ACAIP está por todos lados. La tele siempre encendida. El tedio de la vigilancia. Una pegatina con una bandera roja y amarilla y el texto 'España: una nación, una bandera' en el respaldo de una silla. Más pegatinas en el mismo tono en los casilleros de los funcionarios... A partir de ese momento utilizaré siempre el servicio de los presos.

En el descanso para fumar, Antonio, uno de los presos del grupo de interpretación, me invita a acompañarle a conocer su celda. Venzo la desconfianza y grabo imágenes mentales... Las reducidas dimensiones de su espacio vital... El orden estricto de las escasas pertenencias personales... El peso de los objetos íntimos y la memoria de las cosas... La pantalla de televisión frente a la cama... El retrete impoluto junto a la entrada. Me dice con orgullo que a diferencia de otros módulos ellos disfrutan de celdas individuales y me describe como era la vida cuando tenía que compartirla. Los presos no tienen acceso a internet, ni pueden tener móviles, ni cámaras de fotos. Su comunicación con el mundo exterior se limita al teléfono público y al correo postal. Los códigos de aislamiento.

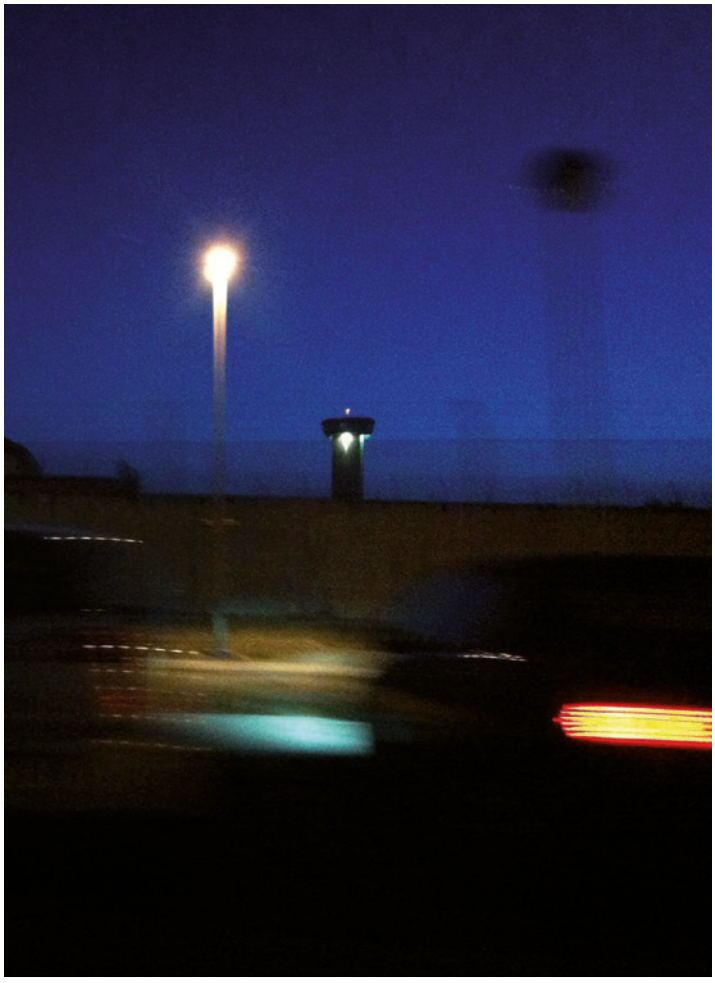
La máquina escénica frente al teatro de reinserción

Hay días en que el parking de la cárcel aparece repleto de coches de gamas de lujo y 4x4. Imagino que tiene que ver con la detención del alcalde de Valdemoro por corrupción. "La cárcel como paradigma de la guerra del sistema contra las clases más vulnerables". En los corredores de acceso al módulo y en los puestos de control solemos cruzarnos con abogados de las más variadas procedencias. El funcionario que recoge nuestros carnets de identidad tiene la documentación de un abogado del colegio de Vizcaya. No es difícil de deducir ha venido a visitar a presos vascos. Me asomo a la puerta de rejas y veo que están reunidos en una de las salas acristaladas de visita.

Durante el ensayo, Lolo, uno de los presos del grupo de interpretación, me dice que él con la música hace lo que quiere, pero que es incapaz de actuar en una obra de teatro. Le contesto que cómo va a ser incapaz de actuar en una obra de teatro si ha sido capaz de atracar un banco.

Es sintomática la paradoja de verte dando confianza a quienes han desbordado el

Fotos de Javier Montero



sistema, para que se atrevan a experimentar y desafíen lugares comunes... La cultura, el teatro, parece algo ajeno y alienante que invisibiliza la guerra en curso. Sobre el proyecto orbita siempre la idea de la reinserción en una sociedad *normal*. El merecimiento de las condenas, el pago de las cuentas pendientes, la utilidad social, el sentido de culpa. Y no puedo evitar entender la reinserción como un proceso de infantilización, desde la anulación a la auto-anulación.

Los códigos talegueros subterráneos nos sirven de atajos dramáticos que rompen la armonía impuesta por los códigos del conformismo y la normalización. Los comentarios, los silencios, las coletillas, las onomatopeyas, los sonidos realizados con el cuerpo, los movimientos, las coreografías, las interacciones... Y el sentido del humor del genial Michelle, preso napolitano del grupo de actores al que le quedan muchos años de condena. "Tienes que aprender a bailar al ritmo de la vida para no pudrirte," me comentó una vez con una sonrisa melancólica que se me ha quedado grabada. La potencia escénica de los presos les permite desbordar el teatro de la reinserción.

En el descanso para fumar veo que en el taller están construyendo una gran maqueta de una carabela. 'El Averno', se llama...

Ensayo general

En la entrada de la cárcel hay numerosas personas de múltiples orígenes étnicos y similar extracción económica esperando para el vis a vis. Se palpa la proximidad de las Navidades. En uno de los controles nos tienen mucho tiempo retenidos.

Al llegar nos enteramos de la fuga de Brian, uno de los presos que participan en el proyecto. No ha vuelto del permiso que le habían concedido y se ha escapado. Arrinconadas a la entrada del módulo hay dos bolsas con todas sus pertenencias y un papel pegado con celo con su nombre escrito a mano. Se guardarán hasta que Brian vuelva a la cárcel. El rumor dice que está ya en Colombia disfrutando de una nueva identidad.

Llego cansado y necesito tomarme un café para recobrar la lucidez antes de comenzar el ensayo general. Voy por un pasillo trasero hasta el economato. El preso de aspecto atlético que me acompaña, y que desde mi llegada sentía que me miraba de manera desafiante, no me deja pagar. Me muestra una tarjeta con el logo del Ministerio del Interior, que se carga cada semana desde el exterior con una transferencia bancaria máxima de 120 euros. Los presos del módulo ponen un fondo para que quienes no reciben ningún ingreso tengan una pequeña renta básica semanal de 12 euros.

Junto al escenario los presos han montado una sala de fumar en un cuarto con un gran ventanal a un patio, en el que hay un campo de fútbol de tierra delante de los muros de la prisión. Durante los ejercicios de calentamiento Miguel recita *Invictus*. Un poema de William Ernest Henley que, según me cuenta, Nelson Mandela recitaba en prisión al resto de reclusos. Cada verso que Miguel pronuncia es coreado por todos nosotros, que formamos un círculo sobre el escenario. "[...] / Soy el dueño de mi destino / Soy el capitán de mi alma". Antonio, uno de los presos actores, me susurra "eso no me lo creo, lo he oído tantas veces".

En un breve descanso me cuelo en el gimnasio. En la sala de pesas los reclusos coreografían una factoría de cuerpos musculosos calibrando las pesas, haciendo flexiones, levantamientos, estiramientos. Mientras, en la cancha de basket presos caribeños disputan un intenso partido en el que cada canasta es celebrada con un ritual de gritos, gestos y saludos.

El ensayo arranca en un insoportable tono obediente y edulcorado. Debido a la presión de los nervios, los presos han eliminado el conflicto y reaccionan con docilidad frente a los personajes que encarnan el poder establecido. Quieren hacerlo *bien*. Cortamos. Hay que llevar la tensión al límite para romper el código auto-impuesto acorde al régimen de reinserción penitenciario. Permitir que la chulería ocupe espacio... Alimentar el conflicto... Dejar que los enfrentamientos tomen cuerpo... Desafiar la trama... Retomamos y los actores se salen. En un salirse que es un escaparse... Luis Puñales, el veterano preso que realiza la labor de regidor de la obra me da una palmada y me lanza una mirada cómplice. El teatro no es representación, es una máquina de guerra más efectiva y letal que las pistolas.

El estreno de *La cruda realidad*

Debato conmigo mismo si intento introducir el móvil para sacar fotos que reflejen mi propia experiencia. Me lo he planteado cada día que he venido a la cárcel y hoy es la última oportunidad, el gran día. Afortunadamente no me decido a hacerlo, porque en la entrada nos registran con meticulosidad. Hoy hay medidas especiales de seguridad.

"No se puede entrar con las carteras ni con nada de valor." Mientras nos pasa el detector de metales, el funcionario continúa, "hay que tener mucho cuidado con las familias y los invitados. No nos hacemos responsables de lo que pueda pasar dentro". Toma el relevo su compañero, "no es que esté prohibido, es que no nos responsabilizamos. Es para que no desaparezcan ni carteras, ni carnets, ni tarjetas de crédito. No es por los presos es por las familias, que son de cuidado. Algunos han estado ya dentro. Son más peligrosos que los propios presos. Hoy va a haber aquí mucho gitano..." Entro con la cartera. Llevamos meses trabajando y aprendiendo de "esos presos".

Me indigna que funcionarios públicos se permitan expresar abiertamente comentarios racistas con esa naturalidad. Hablan con personas que desconocen y no saben cómo piensan, pero dan por sentado que todos compartimos sus palabras. El cámara del equipo que ha venido a grabar la actuación, de hecho, es familiar de uno de los presos. Me sonríe con complicidad cuando se lo comento mosqueado, mientras esperamos en el siguiente control. Si yo supiera...

Hay un ambiente de ebullición y entusiasmo alrededor del escenario. El fumadero donde los presos se maquillan está hasta arriba y parece una fiesta. Lolo se ha puesto una camiseta ceñida y muestra orgulloso los tatuajes de sus bíceps. Hacemos ejercicios de calentamiento dirigidos por Miguel y ensayamos brevemente algunas escenas antes de la representación. Me he quedado tan tocado con el nivel de racismo de algunos funcionarios que voy a necesitar tiempo para digerirlo. Otro dato, los presos llevan meses trabajando para poner en pie el proyecto pero no pueden entrar a ver la representación sus familiares menores de 18 años, justo en Navidades.

Durante los preparativos finales tengo la oportunidad de hablar con la persona encargada del montaje técnico, tras días observando su trabajo. Le comento que me ha sorprendido lo bien que están colocados los micros de ambiente, que permiten escuchar a los actores con claridad. Charlamos. Él me cuenta que en los 80 fue guitarrista del grupo heavy Cánnabis Flan, con el que llegó a actuar en el Villa de Madrid y en espacios históricos como la Sala Canciller y el Rock-Ola. Es un hacker y está preso por un delito informático.

Los nervios, las risas, pero, sobretodo, la emoción de los familiares y de las amigas reconociéndoles desde el patio de butacas inundan el teatro. Entra un patriarca apoyado en un bastón y se sienta sólo, en primera fila a ver la obra. Empieza la función. Las escenas se suceden con precisión. Los presos ponen en marcha una máquina teatral que desborda la obra que representan. Una máquina de guerra teatral que desborda el marco de una reinserción diseñado para fomentar la debilidad y no la rebeldía.

Es brutal cómo los presos han conseguido que me sienta útil. Las caras de las familias gitanas, latinas, payas no se me van a olvidar nunca. Nunca. Quienes nos "iban a robar". Al salir de la cárcel un funcionario me comenta que hemos trabajado con algunos presos históricos de los motines de los 90. Qué orgullo.

Javier Montero es autor y director de artes escénicas, escritor, artista visual y profesor de comunicación. En la actualidad está desarrollando la pieza escénica *La secta de las vampiras* con la intención de presentarla próximamente; así como los proyectos de creatividad colectiva *La caja mágica* (Colegio Montserrat) y *La máquina del tiempo* (Intermediae/Matadero). Entre otras actividades, dirige el programa sobre las artes escénicas, literatura, experimentación sonora y activismo *La Oveja Negra* en Radio EEM Radio.

TRAS LA 'MUERTE DEL AUTOR': FANZINES Y POÉTICAS INTERACTIVAS EN LOS AÑOS NOVENTA

Rafael Lamas

En la España de la última década del siglo XX aparecieron numerosos fanzines de estética experimental comprometidos con el *anticopyright* y el *copyart*. Su apuesta por el arte-postal y la creatividad crítica de sus convocatorias, como la huelga de arte de los años 2000-2001 en Barcelona y Madrid, daban respuesta a la 'muerte del autor' anunciada por el postestructuralismo de los años sesenta. Estas publicaciones operaban la deconstrucción del nombre propio del artista favoreciendo una relación comunicativa menos jerarquizada y más participativa y 'abierta'. Hoy en día las estéticas relacionadas con las plataformas de creación compartida y aleatoria propiciadas por las nuevas tecnologías, como la poesía computacional, la producción de *profiles* múltiples o ficticios y el surgimiento de nuevos códigos lingüísticos en el *instant messaging*, el *chatting* y el *blogging*, han relegado definitivamente el paradigma 'autor-obra-lector' al pasado cultural. Las propuestas alternativas de los noventa contribuyeron a la democratización de la experiencia estética, donde la línea entre creación y recepción, sujeto y obra, resulta borrosa e incluso indistinguible, y anticiparon la interactividad como paradigma dominante.

La maleabilidad de lo poético, que además de la palabra escrita incluye lo visual y se extiende a los media y el ciberespacio, ofrece un ámbito propicio para reflexionar sobre la reconfiguración de los roles literarios. La poesía resulta permeable como ninguna otra forma artística a la emergencia de la novedad y, como en tiempos de las vanguardias históricas, volvió a convertirse, a finales de siglo, en medio de referencia de la exploración formal.

La filología tradicional, cuyas raíces se hunden en el siglo XIX, partía del presupuesto que el sentido de la obra depende de la voluntad del autor. La tarea de la crítica consistía, entonces, en poner al descubierto el mensaje cifrado del texto. La metafísica platónica servía de justificación a la centralidad del creador, al deducir los fenómenos de modelos ideales y definir la verdad como evidencia. Sin embargo, tras los descubrimientos lingüísticos del siglo XX, que destacaban el papel determinante de la recepción en los procesos comunicativos y la posición neutra de la obra, considerada desde entonces como mero texto, se hacía insostenible el paradigma crítico centrado en la subjetividad creadora. Los objetos artísticos trascendían la expresión del Yo y la 'expresividad' se reinterpretaba como traza de una perspectiva estética particular; en con-

creto, la propia de la modernidad occidental. La cercanía semántica entre 'autor', 'autoridad' y 'autoritario' enervaba las sensibilidades opuestas a la dominación política o cultural y fomentaba aún más la voluntad de emancipación frente a los modelos poéticos heredados. Hasta que, finalmente, los teóricos sesentayochistas decretaron la 'muerte del autor' como necesidad histórica ineludible.

Los fanzines españoles de los noventa ofrecían plataformas de difusión e intervención a las poéticas más novedosas. Particularmente numerosos fueron los dedicados a la promoción del arte-postal y la poesía visual, de los cuales tres tuvieron ediciones periódicas: *P.O.Box* que la Factoría Merz de Pere Sousa editaba en Barcelona, *AMAE* (Asociación de Mail Artistas Españoles) coordinada por Ibirico en Madrid y *Sol Kultural* de César Reglero, que posteriormente se convirtió en *Boek*, en Tarragona. Publicaciones como *Aire*, *Alabastro*, *La Caja de Truenos*, *Carpetas el Paraíso*, *Mondragón*, *La Nevera*, *Nueva Poesía Eléctrica*, *Piedra Lunar*, *Pintado de Verde*, y otras muchas, participaron también en el movimiento del arte-postal en España (http://www.merzmail.net/cronologia.htm). El fanzine *Amano* publicado por Industrias MiKuerpo de Luis Navarro en Madrid retomaba la crítica situacionista de Guy Debord al espectáculo cultural y complementaba la exploración teórica con la experimentación poética a través del suplemento *SingZine*. Otras publicaciones que combinaban discusión teórica y exploración formal fueron *El Nudo de Sierpes*, *Koine*, *NI arte NI parte*, *Tránsito* y *Correposdence*, coordinadas respectivamente por Carmen Peralto, Molero Prior, Nel Amaro, Pedro Gonzalves y Tartarugo (http://issuu.com/boek861/docs/amae?e=1106970/6896950).

El arte-postal había nacido en Nueva York por iniciativa de mail-artista Ray Johnson que en 1958 envió unos *collages* por correo con la leyenda 'añade y envíalo'. Cuando regresaron al remitente inicial, los dibujos habían sido sustancialmente modificadas fruto de colaboraciones anónimas y desinteresadas. El arte-postal desestructuraba las categorías poéticas tradicionales de 'autor' como creador independiente y solitario, 'receptor' como figura pasiva y 'obra' como mercancía. A cambio, proponía una colaboración democrática y desjerarquizada donde superposición, manipulación y distribución eran elementos intrínsecos de la experiencia estética. El propio proceso de creación por correo impedía interpretar el resultado según una 'intención' subyacente, ya que faltaba un sujeto a quien hacer responsable. Las interpretaciones deductivas quedaban invalidadas por unos textos imprevisibles e independientes de toda idea inicial. Producción y recepción eran fases de un mismo proceso de intervención, donde el canal postal imponía una dinámica que impedía actitudes paternalistas y favorecía, a cambio, una colaboración igualitaria y tolerante.

En España hubo que esperar hasta 1994 para que el arte-postal adquiriera la dimensión de un verdadero movimiento social. La ocasión fue la exposición *Bosnia-Herzegovina Ferida Oberta* organizada por Musics per la Pau y el Taller del Sol de Cesar Reglero en Tarragona. El éxito de la convocatoria, con más de 1.100 obras recibidas, partía de su espíritu abierto, tolerante y solidario, donde cada propuesta disfrutaba del mismo trato que las demás. La ordenación según escalas de valor como forma de administrar el mérito resultaba incoherente con la naturaleza desjerarquizada del evento. La 'genialidad' era desplazada como falacia cultural de un Yo heroico que aspira a perdurar objetivado en su obra. El arte-postal, en cambio, articula su acción creadora como colectivo que propone múltiples aportaciones superpuestas. La borradura del Yo individual tuvo en España un caso ilustrativo con la desaparición del nombre Pere Sousa, mail-artista y editor de *P.O. Box,* en favor de Factoría Merz Mail. Las creaciones y trabajos teóricos firmados con seudónimos colectivos sustituyeron la referencia singular por la plural, y se complementaron con una intensa labor editorial que ofrecía plataformas de comunicación a cuantas voces quisieran participar (http://www.merzmail.net/cronologia.htm).

El arte-postal utilizaba la fotocopiadora y el fax como armas de intervención. El *copyart* desafiaba el trato mercantil de los productos culturales, sumándose al movimiento *anticopyright* (o *copyleft* como contrario al *copyright*). La reproductibilidad electrónica no implicaba, sin embargo, la desaparición de la aportación personalizada. El fanzine *Amano* era la misma expresión de esta paradoja; editado en fotocopia y distribuido por correo, el título apuntaba a la escritura manual como oposición a la letra de máquina. Junto a reivindicar la escritura 'a mano' con pluma, bolígrafo o lápiz, en la primera página de cada número se defendía el derecho a fotocopiar, alterar y distribuir cualquier parte del fanzine a voluntad del lector (siempre que su explotación no conllevara beneficios económicos). Los textos y las obras se ofrecían a los lectores como oportunidades de reescritura, donde la reproductibilidad por fotocopia, en vez de imponerse de manera autoritaria, servía para facilitar la diseminación incontrolada de futuras manipulaciones (Navarro, 'La obra de arte en la era de su reproductibilidad electrónica' *P.O.Box* 24, 1996).

El salto a Internet del arte-postal se produjo con la página web del Electronic Museum of Mail Art en 1995. Los españoles se sumaron rápidamente al proceso de informatización, aunque el impacto real de su aportación siguió dependiendo de las redes postales y las publicaciones que daban cuenta de ellas, hasta por lo menos la huelga de arte de 2000-2001. *Amae* publicó el artículo "The Internet and Mailart" de Mark Bakula en 1996, haciendo gala de sensibilidad acorde con los nuevos tiempos. Y *P.O Box* y *Boek* abrieron pronto páginas web; el sitio <www.Boek861.com> sigue siendo uno de los foros de poéticas experimentales más concurridos.

Hoy en día, si bien desplazado por la irrupción de Internet, el arte-postal se ha convertido en una iniciativa mayoritaria, fomentada incluso por algunos institutos de enseñanza obligatoria. La ampliación de las redes ha supuesto el abandono del carácter experimental de las propuestas y su asimilación en la cultura dominante. El proceso de reconocimiento institucional del arte-postal español comenzó con la publicación del artículo "Artistas por correo"

en el suplemento *Tentaciones* del diario *El País* en 1996. El artículo firmado por Ana García entrevistaba a Merz Mail de *P.O. Box*, Ibirico de *AMAE* y César Reglero de *Boek*. Sin embargo, no fue hasta los primeros años del siglo XXI cuando se hizo evidente la incorporación de la actividad artística de los grupos alternativos de los noventa en la historia cultural española. Antonio Orihuela publicó *Archivo de poesía experimental: cronología, 1964-2006* (Corona del sur, 2007) como recopilación antológica de una época. El cambio de actividad del autor, de mail-artista en los años noventa a crítico cultural, coleccionista y recopilador en la década siguiente, indica tal transformación. Otro hito de la 'historización' del arte-postal español fue la donación de Ibirico de las maquetas originales de *AMAE* al Archivo Museo de Mail Art de Tarragona a finales del 2008. Por su parte, *P.O. Box* ha vuelto a publicar sus números en Internet como forma tanto de facilitar el acceso a sus textos, como de servir de testimonio a una época.

Desde los años setenta del siglo pasado, el arte-postal fue pionero en proponer nombres multiuso como Geoffrey Cohen, Omar Ravenhurst, Monty Cantsin, Karen Eliot y Luther Blissett. *P.O. Box* y *Amano* fueron instrumentales en la difusión de este último seudónimo en España, una de las identidades múltiples de más éxito en todo el mundo desde su aparición en 1994. Por razones no bien documentadas el nombre fue tomado de un jugador de fútbol de origen afrocaribeño del equipo de fútbol AC Milán. El fracaso económico del fichaje y la raza del jugador levantaron las iras de la afición xenófoba, lo que fue aprovechado por los movimientos de izquierda para exacerbar los ánimos todavía más. El fenómeno Luther Blissett tuvo especial impacto en Italia donde se originó y sirvió para desviar la responsabilidad de numerosas intervenciones públicas de carácter crítico y espectacular, como sabotajes civiles, performances artísticas, manifestaciones políticas, publicaciones radicales y retransmisiones radiofónicas. Todo sujeto podía reclamar o rechazar la autoría de una obra o acción atribuida a Luther Blissett, desvinculándose de la responsabilidad civil derivada de ella. La falta de una persona física a la que culpar convertía a los autores multiuso en autores incontrolables y paradigmas de la libertad.

El proyecto Luther Blissett tuvo cierta coordinación desde el Luther Blissett Project, dedicado a divulgar el seudónimo y registrar los documentos que le iban siendo atribuidos. La última gran aparición del nombre fue la comercialización de la novela titulada *Q* en 1999, que fue traducida a numerosos idiomas y publicada en España por Mondadori. La edición autorizaba la manipulación del texto y su reproducción integral. A pesar del rechazo expreso a los derechos de autor, la novela fue un gran éxito de ventas.

En España la intervención más importante de Luther Blissett está relacionada con la huelga de arte en Barcelona y Madrid de los años 2000-2001 (http://www.lutherblissett.net/index_sp.html). Anunciada en *P.O. Box* (22, 1996) la convocatoria aparecía firmada por tres seudónimos múltiples, Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin. La huelga de arte española se inspiraba en propuestas semejantes formuladas por Gustav Metzger para el año 1974 y Stewart Home para el período entre 1990 y 1993, y respondía a la candidatura de Barcelona a la capitalidad europea de la cultura de 2001. La idea fue inmediatamente acogida por diversos colectivos e Industrias MiKuerpo generó la Coordinadora de Artistas Kontra el Arte (CaKa) que jugó un papel fundamental en la huelga en Madrid, tanto a nivel teórico como organizativo.

La huelga pretendía explorar las contradicciones inherentes al sistema de producción del arte capitalista. Se planteaban interrogantes sobre la profesionalización del arte y la falta de compromiso social y político de los artistas oficiales: ¿el artista es un sujeto 'productor' que puede declararse en huelga, o el arte es independiente de sus intenciones? ¿qué consecuencias liberadoras conllevaría la desaparición de los roles de 'arte' y 'artista'? La irrupción de doce sujetos disfrazados de Luther Blissett en la inauguración de Arco de 1999, y el consiguiente salto mediático de la convocatoria de huelga, puso sobre el tapete las contradicciones del mercado de arte. Los manifestantes denunciaban la responsabilidad de los artistas en la mercantilización de lo estético convirtiéndoles en cómplices de la especulación y el blanqueo de capitales (Navarro, *'Una inmensa acumulación de nada'*, 2003).

La huelga de arte coincidió con la irrupción definitiva de Internet en España y la desaparición, o reinvención en ediciones digitales, de buena parte de los fanzines de los noventa. Si bien algunos siguieron apostando por el papel impreso, como *Salamandra* del grupo surrealista de Madrid, Internet maximizaba el anonimato, la interactividad y la proliferación que las publicaciones de los noventa proponían más como intención que como realidad efectiva. Las contradicciones estéticas denunciadas por la huelga de arte pasaron a convertirse en debates mayoritarios, e incluso reaparecieron en la tramitación de la última ley de propiedad intelectual.

La posición polémica frente a la autoría de los años sesenta partía de la noción moderna de autor afirmada negativamente. Los fanzines de los noventa supieron ir más allá y plantear la necesidad de una nueva hermenéutica capaz de dar respuesta a la transformación poética del modelo red, donde la figura clásica del autor constituye una limitación. En el presente contexto histórico las estéticas que favorecen la participación desjerarquizada, libre y anónima de múltiples sujetos resultan más acordes con la vocación horizontal de la comunicación informática y las aspiraciones democráticas de sus usuarios. La creatividad actual incluye, además, creadores y creaciones virtuales. Los programas informáticos que producen poesía, música o pintura automática deconstruyen inexorablemente las nociones tradicionales de 'arte' y 'artista' y desvirtúan las disputas sobre su 'muerte'. Las propuestas alternativas de los noventa supieron anticipar las estéticas autosuficientes capaces de reproducirse con independencia de los sujetos que las crean.

Rafael Lamas es director de orquesta, pianista y profesor de literatura española y estudios culturales en la Universidad de Fordham de Nueva York.

¡QUE VIENEN LOS FEDERALES![1]

Ángel Calvo Ulloa

Para un gallego que se ha establecido en Madrid hace poco, la vida en la ciudad resulta por momentos demasiado rápida. Por momentos demasiado lenta.

Huyo de un lugar de nacimiento idéntico al que Thomas Bernhard tomaba como imposible de elegir, pero del que podríamos huir si amenazara con aplastarnos. Mi huida es hacia adelante, y sin embargo me ata una sensación de profundo arraigo con el lugar que habité hasta hace seis meses. Esa sensación me confirma que las cosas siguen estando como hace décadas, cuando el habitante de provincias bajaba a la capital buscando una oportunidad, o por lo menos luces permanentemente encendidas. Establecido en Madrid, la idea es salir a la calle y cruzarte con gente, pertenecer a un lugar para delimitar mínimamente tu área, saludar al quiosquero o al camarero que pregunta en tono retórico: ¿oscuro, verdad? Pero en el Madrid de un foráneo es poco habitual toparse con estos gestos amables que te atan a la comunidad.

Me han traído a Madrid Elena y el arte, ellas. Recorro sin prisa exposiciones que antes concentraba en cortas visitas de dos o tres días. Ahora es distinto: desde hace tiempo saco adelante una incipiente actividad en el campo del comisariado y escribo cuando puedo, sobre lo que considero merece la pena escribir.

Desde mis primeros viajes a Madrid, hay un lugar que me seduce como si de alguna de las *ciudades invisibles* se tratase. Es una franja situada en un espacio atípico, que por la calma me recuerda a casa, que por la prisa me recuerda a esas visitas fugaces. Me encuentro un lunes de otoño, alrededor de las 19h, en el barrio de Lavapiés, en la calle del Dr. Fourquet. Es una calle como otra cualquiera, aunque la escasez de bares la convierten en un rincón un tanto sombrío, con luces blancas que rebotan sobre blancas paredes y salen a la calle con un carácter artificial, iluminándola de un modo frío, que para nada invita a entrar ni hace presagiar lo que allí podríamos encontrarnos un soleado día de aperturas.

Me he aficionado recientemente a esa aplicación que te permite visualizar los lugares del planeta entero como si estuvieses allí, sin moverte de tu casa —demasiadas vueltas para evitar dar su nombre—. Imaginemos que en 2030 podamos echar mano de esa aplicación y pasear por nuestra calle en 2014. Esa sensación es la que invade a uno a la hora de contar dónde, cuándo, cómo y por qué la actividad artística del Dr. Fourquet ha tenido lugar.

¿Dónde está Dr. Fourquet? Si echamos un vistazo al callejero de Madrid, la calle se encuentra en Lavapiés, dividida en dos por la calle Argumosa, testigo de décadas de movimientos sociales, okupación y abandono por parte de los poderes locales. Lavapiés es de los últimos núcleos de resistencia de un proceso de cambio que parece detenerse entre Atocha y Embajadores. El primer tramo de Fourquet, el que une Santa Isabel y Argumosa, recibió primero los nombres de calle Sin Salida y calle de la Yedra hasta 1871, año en el que tomó del segundo tramo el nombre actual, en recuerdo del doctor Juan Fourquet y Muñoz (1807-1875).

La calle luce hoy una cantidad de galerías de arte —catorce para ser exactos— inaudita en la geografía ibérica. De modo que ésta no es la historia de una calle más; lo sería si desde hace veinticinco años su situación estratégica no hubiese convertido la mayor parte de sus locales comerciales en sedes de un importante número de galerías que funcionan a modo de antiguo gremio que ha decidido dejar a un lado diferencias para hacer de este lugar el centro neurálgico del arte en la capital.

Afanado en descubrir más, pregunto a quien probablemente sea la que mejor conoce el fenómeno Fourquet. Ella es Cristina Guisado, que regenta desde 1991 Pepita is Dead, una tienda especializada en ropa y complementos vintage situada en el número 10. Cristina me cuenta que en estos momentos el suyo es el comercio más antiguo de la calle, que recuerda cuando en la plaza del Reina no había ascensores y su espacio era ocupado por un apeadero de autobuses en vez de terrazas y bancos. También recuerda un gran parking de varios pisos haciendo esquina con Argumosa, en el mismo

Un forastero recorre la calle del Dr. Fourquet y ve indicios de un nuevo Madrid D.F. ¿Qué se está moviendo en el mundo de las galerías de arte en Madrid?

emplazamiento que pasó a ocupar un nuevo edificio con la oficina de Caja Madrid, Bankia y ahora nadie.

Ella llegó cuando Carmen Gamarra e Isabel Garrigues ya ocupaban un gran local que comunicaba dos espacios en los números 10 y 12. De hecho, ese local flanqueaba la pequeña tienda de Cristina. La galería Gamarra y Garrigues era por entonces uno de los grandes referentes del país. Su llegada no fue casual; en 1980 se habían empezado las obras de restauración del edificio del Hospital San Carlos y desde 1986 ya funcionaban las dos primeras plantas como salas para exposiciones temporales, pasando entonces a llamarse Centro de Arte Reina Sofía.

En 1991 se establecían en el 12 de Fourquet Pepe Cobo, John Weber y Brooke Alexander. La galería Weber, Alexander y Cobo fue el segundo gran desembarco en la calle que, junto con el museo, convirtió la zona en un enclave crucial para el panorama artístico madrileño.

Días después, me cuenta el pintor Antón Lamazares, saliendo del Matadero y caminando por el Paseo de las Delicias hacia Atocha, que recuerda las inauguraciones de Gamarra y Garrigues, su imponente espacio y el gran momento que se vivía. También recuerda el local de Weber, Alexander y Cobo. Lamazares no es el único que destaca lo imponente de aquella galería; descubro una crítica de Pablo Jiménez en un *ABC de las Artes y las Letras* de 1991 donde se informa de las monumentales proporciones de las dos grandes salas que albergaba el número 12 y de una programación —Hamish Fulton, Richard Long, Baldessari, Mapplethorpe, Allan McCollum, Sol LeWitt, Artschwager, Richard Tuttle, Hans Haacke o Ulrich Rückriem— que a su criterio "podría hacer sonrojar a muchas de las iniciativas públicas".

Sigo recabando información y ahora son Marta Rincón, Rocío Gracia y Sergio Rubira los que me cuentan que en 1992 se sumó Ginkgo, un proyecto que habían iniciado Mitsuo Miura y Arturo Rodríguez en 1989 en un cuarto piso sin ascensor de un viejo inmueble de la calle Alcalá, que pasó a ocupar el número 8 de Fourquet y que, tres años después, por falta de espacio, se trasladó al 6. Ginkgo permaneció en Fourquet hasta 1998, año en el que, inmersa en la difícil situación de asimilar éxito e inviabilidad económica, cerró sus puertas definitivamente. Marta Rincón llegó en 1997 y fue la primera; buscaba prácticas tras haber finalizado un máster en museología y acabó quedándose contratada. Me cuenta cómo el renovado bar en el que ahora se cita el público en cada apertura —en la esquina de Fourquet con Santa Isabel— era con sus anteriores regentes conocido como El Guarro, que servía bocadillos y cervezas en dudosas condiciones sanitarias. Después Rocío Gracia llegó para ofrecerse como becaria y más tarde Sergio Rubira; ambos pasaron por la galería recién licenciados, seducidos también por las luces de la calle y probablemente por las intervenciones que sobre sus muros ya habían llevado a cabo en los inicios artistas como Manolo Quejido, Nacho Criado, Carlos Franco o Mitsuo Miura. Después llegarían más murales —Jon Mikel Euba, Alicia Martín, Jordi Colomer—, más exposiciones y una generación de artistas renovada. Cuentan que no eran simples becarios, que eran tenidos en cuenta y que allí aprendieron.

Es entonces cuando me pregunto qué falló para que hoy sólo quede Helga de Alvear de aquellos prometedores e iniciáticos noventa. No es difícil de entender; nací en 1984, pero basta buscar en Internet la palabra economía al lado del número 90 y recordar la etapa en la que apenas una década me contemplaba. A la apertura constante de espacios se contrapuso el inicio de la desbandada como consecuencia de la crisis económica que desde comienzos de aquella década desestabilizaba el país. Si Weber, Alexander y Cobo abandonaban la calle en 1994, al año siguiente se establecía en su espacio Helga de Alvear, que continúa a día de hoy, convertida en una institución a nivel nacional. En 1996 le llegó el cierre a Gamarra y Garrigues y el local doble del 10 y 12 pasaron a ocuparlo en 1999 Guillermo Martín, Inés López-Quesada y Carolina Silva al frente de Espacio Fourquet,

para quedarse posteriormente sólo con el 10. El 12 se convirtió entonces en el Nietzsche, un bar de copas y exposiciones que permaneció varios años allí. En el número 5 se establecerá en 1999 la Asociación Cultural Cruce, que llegaba a la calle tras haber regentado desde 1994 un local en la calle Argumosa. El objetivo de Cruce es la producción y difusión del arte y el pensamiento contemporáneo, manteniendo a día de hoy su local en el mismo emplazamiento.

La historia de este primer tramo de la calle continuará con la llegada del nuevo siglo. Helga de Alvear y Espacio Fourquet serán, junto con Cruce, las encargadas del cambio de década, que verá llegar a Espacio Mínimo en el 2000 y tendrá que esperar hasta 2003 para ver cómo una nueva galería, la de Fernando Latorre, ocupará un local del número 3. Ya en 2007 se establece en el pequeño espacio del 1 la formada por Pedro Maisterra y Belén Valbuena. Ambos cerraban una etapa en la galería Parra & Romero para iniciar Maisterravalbuena, que será una de las encargadas de la última expansión de la calle, que llega hasta nuestros días.

Será esa misma tarde otoño, la de un lunes ya a oscuras, cuando Pedro Maisterra me abra las puertas de su galería y de su nevera. Sentados en la trastienda, en compañía de unas cervezas, Pedro comenta todos estos detalles, la decisión de abrir en esta calle su galería y la relación que desde el primer momento se estableció con el resto de moradores de Fourquet.

Otra puerta a la que llamo es la de Julián Rodríguez, escritor extremeño que vive entre Cáceres y Madrid, del que descubrí su vinculación con el arte contemporáneo en la solapa de una de sus novelas. En 2011, inmersos ya en la crisis aplastante que nos ocupa, Casa Sin Fin sería de las primeras en nadar contracorriente y cuando el mercado editorial y el del arte se desplomaban en un viaje sin retorno, abría primero en Cáceres en 2010 y un año más tarde en el 11 de Fourquet. Casa Sin Fin, nacida como hermana pequeña de la editorial Periférica, plantea desde entonces un acercamiento al mercado del arte por una vía que se encuentra a medio camino entre la exposición y la teoría. En su pequeña sala en Fourquet podemos encontrar una propuesta muy distinta a la que la calle suele ofrecer, basada en la fotografía y en la edición como modo inseparable de mostrar los trabajos de Pedro G. Romero, Joan Fontcuberta o Javier Codesal, artistas de los que Julián me entrega algunas de sus referencias y yo devoro minutos después, mientras espero a mi amigo López para asistir a una conversación entre João Fernandes y Juan Luis Moraza en el MNCARS.

El caso de Maisterravalbuena será clave, ya que tras permanecer en el mismo local durante casi cinco años, en 2012 deciden ampliar y cruzan la calle para alquilar el 6, que fuera segundo emplazamiento de Ginkgo hasta su cierre. En esos meses, Joaquín García finaliza un largo periodo como director de Helga de Alvear y se establece como García Galería en el 8, el primer local que había regentado Ginkgo entre 1992 y 1995.

Alex Nogueras y Rebeca Blanchard buscarán también ampliar su actividad y abren un espacio en Madrid, manteniendo el que desde 2004 dirigían en Barcelona. En el 4 de Fourquet encontrarán el antiguo almacén de una empresa de saneamientos. Ese mismo año, Fernando Latorre dará por finalizado su paso por este enclave y tras diez años de actividad cerrará la galería del número 3. Ese espacio será elegido por Eva Ruiz para trasladar su galería desde la calle Villanueva. El de Ruiz será el paso más fugaz de todos, ya que meses después se sumará a Raquel Ponce y José Robles al proyecto de la Pro Gallery. La iniciativa, que en un primer momento pretendía establecerse en Fourquet, terminó por abrir como Ponce+Robles Art Gallery en el espacio que había ocupado hasta ese momento Raquel Ponce en solitario. El local pasará en 2014 a manos de THEREDOOM, proyecto nacido en Barcelona que, tras pasar por Nueva York, se ha establecido en Madrid.

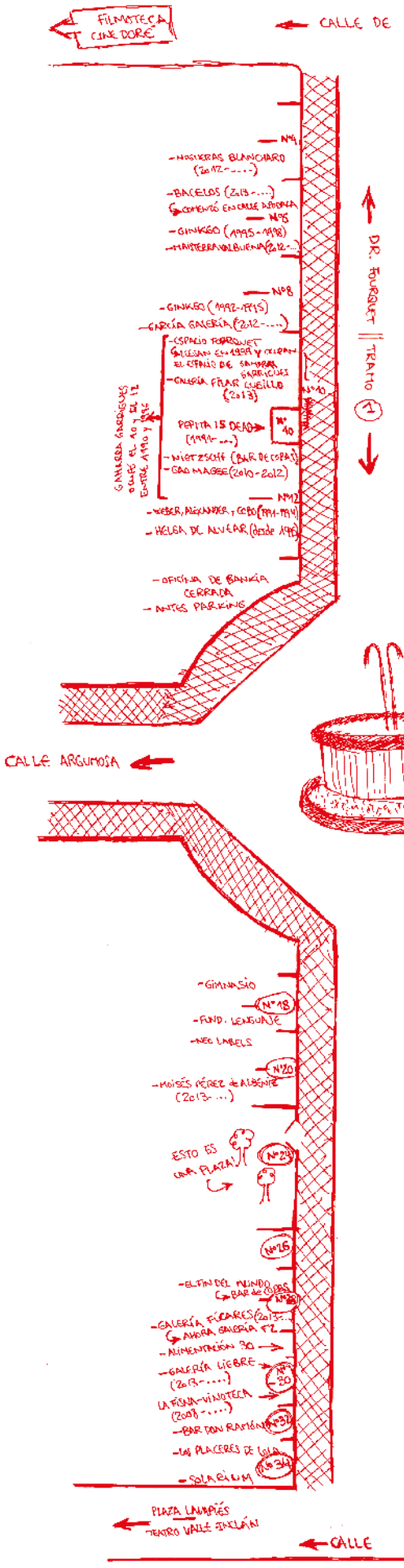
Me he entregado de lleno a la historia de la parte alta de la calle, la que desde los 90 vivió la llegada del Museo Reina Sofía con mayor actividad. Sin embargo, a partir del corte que Argumosa efectúa en el centro de Fourquet, comienza el segundo tramo y con él una historia no menos ajetreada.

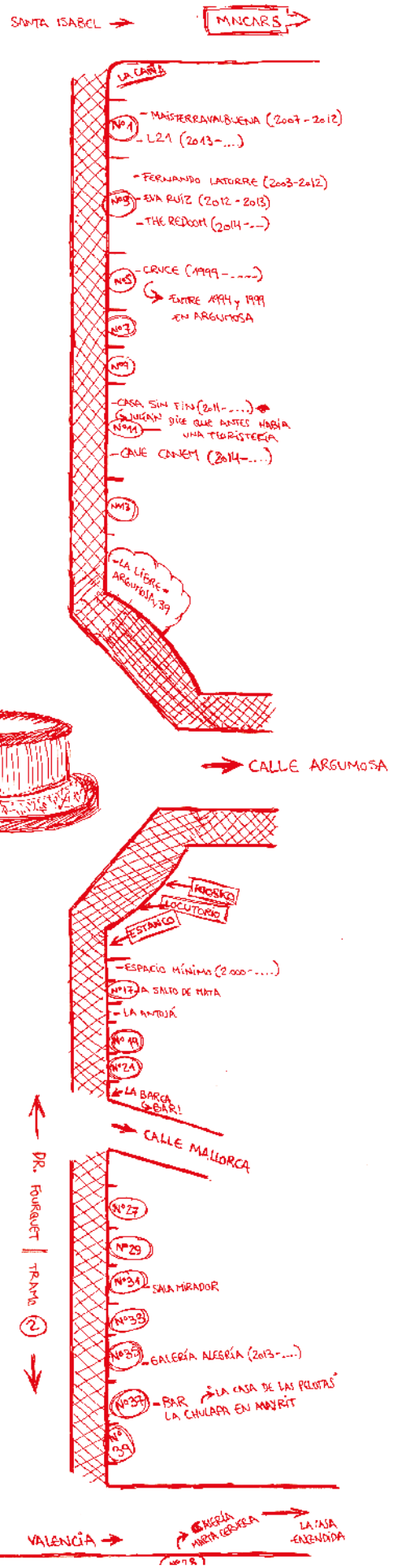
Probablemente tengamos que contar la historia de ese segundo tramo partiendo del papel determinante que desarrollará la galería Espacio Mínimo. En un momento en que la calle parecía vivir una época de apagón, Pepe Martínez y Luis Valverde —que me reciben en su galería días después de iniciar este recorrido— optaron por dejar Murcia y establecerse en el número 17, decisión condicionada nuevamente por el lugar estratégico que ocupaba este enclave.

Pepe y Luis han sido testigos de las idas y venidas de los últimos quince años. Llegados en un momento en que la crisis de los 90 todavía mantenía gran cantidad de locales en desuso, aprovecharon la tesitura para establecerse cuando nadie lo hacía.

Tras un período inicial de recuperación económica, en 2011 pensaron abandonar el barrio, movidos por la nueva crisis que ya causaba estragos; sin embargo, fue la decisión de las nuevas galerías de establecerse en Fourquet la que los retuvo en el local que abre este segundo tramo y desde el que han visto la llegada de todas las galerías que han marcado el inicio de esta segunda década del nuevo siglo.

Empezaron en enero de 2013 con la llegada de Moisés Pérez de Albéniz, quien cerraba el largo período de su galería en Pamplona para buscar en Madrid un lugar donde sus propuestas gozasen de la trascendencia debida. Con ellos, llegada desde Chueca, cambiaba de barrio la histórica galería Fúcares, cuyo proceso de transformación ha culminado en 2014 con un cambio de dirección y bajo el nombre de F2. La llegada de Fúcares a Fourquet supuso una confirmación del gran momento que la calle comenzaba a revivir tras años a la deriva.





En los meses que siguieron a la llegada de Moisés Pérez de Albéniz y Fúcares, dos galerías más jóvenes ocuparon los locales del 35 y el 30, reforzando así la zona baja de la calle. Galería Alegría, fundada en Barcelona en 2010 por Sebastián Rosselló, llegó a Madrid en 2012 para abrir su segundo espacio en la Plaza de Cascorro. En julio de 2013 abandonó ese emplazamiento para engrosar la lista de galerías seducidas por las luces de neón de Fourquet. Dos meses después, con la galería Liebre, se produjo la última incorporación de este segundo tramo. Llegada desde el norte de la ciudad, Liebre se estableció en el 30, número también ocupado por Alimentación 30, un escaparate perteneciente a una vieja tienda de comestibles cuyos propietarios han cedido un espacio de forma temporal para albergar diferentes intervenciones artísticas coordinadas por la artista Valeria Maculan. También en 2013, la galería de Marta Cervera cambió su sede de la Plaza de las Salesas y abrió su nuevo espacio en el 28 de la calle Valencia, a escasos metros de Fourquet y por supuesto dentro de la ruta que establece la calle.

Con seguridad, el desarrollo del segundo segmento de la calle se ha debido en gran medida a la apertura del centro social y cultural de La Casa Encendida en 2002. Si la proximidad del MNCARS hacía de los primeros números de Dr. Fourquet una zona de mayor interés para la industria cultural, la llegada de este nuevo espacio y de los programas expositivos centrados en la difusión y formación de un sector artístico incipiente —Generaciones o Inéditos— ha dado a este tramo un punto de referencia. Como tercer centro de importancia cabe señalar la estación de Atocha y, más concretamente, el AVE como medio clave para conectar Fourquet con el resto del país. Todos coinciden en citar a Vicente Todolí como ejemplo del efecto que surte la cercanía de una vía de comunicación como el tren de alta velocidad. Es habitual verlo recorrer las exposiciones de la calle para, momentos después, abandonar la ciudad en tren.

Este nuevo período de apertura se vive también en el primer tramo de Fourquet. A García Galería y NoguerasBlanchard se sumó L21 en 2013, llegada desde Palma de Mallorca, que tomó el espacio que hasta 2012 había regentado Maisterravalbuena. L21 dio vida también a un espacio de intervenciones que, a modo de ventana, programa de forma paralela a la galería e invita a artistas externos a trabajar. Meses después llegó Bacelos, que mantiene su galería en Vigo y, tras un fugaz paso por la calle Apodaca, se hizo con un espacio en el 6. El local había pertenecido a la misma empresa de saneamientos que ocupara el local contiguo; en su caso, el rótulo de Saneamientos Ruma permanece en la fachada, dando la sensación, cuando las galerías bajan la verja, de que los locales permanecen en desuso.

De repente Fourquet ya no es Fourquet y su propuesta se etiqueta con un *Madrid D.F.* que recuerda a la histórica muestra que en 1980 inauguró las salas de exposiciones temporales del Museo Municipal de Madrid (Fuencarral, 78). Ángel González García, instigador de aquel paso de página que suponía el reivindicar a una nueva generación de pintores, hablaba así del *D.F.* en un texto que se ha convertido en el manifiesto de una época caracterizada por la necesidad de cambio. Cuenta Ángel González que "antes de convertirse en *D.F.*, Madrid era una ciudad destinada a una muerte próxima y, sin duda, provechosa para la pintura. Ya casi había alcanzado ese 'sepulchral feeling' que Oldenburg apreciaba en Chicago. ¿Será que los tiempos han cambiado? La alegría del color, maleducada y faldicorta, amenaza con arruinar aquella acidez elegante y descarnada, aquella golfería sabia que en 1971 despuntaba ya en algunos de estos pintores. Esto es, no nos engañemos, el fin de una época: el último día del verano; la última zambullida colectiva en la piscina de los setenta. El fin del comienzo, y basta ya de digresiones"[2].

Con lo visto hasta ahora puedo hacerme una idea de lo que Dr. Fourquet ha vivido en los últimos 25 años. Emilia García-Romeu atiende mi llamada y aclara mis dudas. Actualmente ella es una de las responsables de Entreacto, un programa por el cual la facultad de Bellas Artes y las galerías se dan la mano para mostrar durante unas horas, entre montaje y montaje, el trabajo de algunos estudiantes recién graduados. Emilia conoce Fourquet desde principios de los 90, trabajó en la recepción de Weber, Alexander y Cobo, y por supuesto fue testigo de las grandes exposiciones que pasaban entonces por la calle. Instalaciones de difícil salida a nivel coleccionismo, quizá porque la apuesta fuese demasiado arriesgada.

Fourquet es un microcosmos capaz de ver pasar a artistas por sus galerías, de plantearse si el coleccionismo en España tiene la dimensión adecuada para tal número de galerías y también de si ese coleccionismo está lo suficientemente consolidado. Con todo, las previsiones que tanto Pedro Maisterra como Luis Valverde o Moisés Pérez de Albéniz plantean son esperanzadoras. Se trabaja en común para consolidar un panorama estable, para evitar considerar al coleccionista como un mero cliente. Se intenta que las colecciones crezcan más allá de los límites de una galería y que la fidelización no esté reñida con la posibilidad de incluir a artistas de otras. Así lo ve Maisterra, que considera el modelo antiguo erróneo, ya que limitaba a cada galería a trabajar con una lista de coleccionistas a los que jamás se les ofrecía la posibilidad de encontrar a otros artistas tocando a la puerta de otro espacio.

Pérez de Albéniz también considera que el modelo años cincuenta se desvanece. Ya no se vende decoración, se trata con un perfil de coleccionista informado, que visita ferias, que está al tanto del desarrollo del panorama artístico a nivel internacional y que sabe perfectamente por qué entra en una galería y lo que ha venido a buscar.

Todo indica, también, que la calle ha sido tan atractiva como dura a la hora de sacar adelante proyectos. La convivencia con establecimientos de otro calado ha enriquecido las relaciones de galeristas y vecinos, dándose situaciones que parecen impensables en otras zonas de la ciudad. Pregunto a un par de ancianos que salen de un portal, con su carrito de compras en mano; la vida en la calle ha dado un giro, comentan, la cantidad de gente que se junta a menudo ha convertido Fourquet en una calle conocida, algo que se agradece. También son conscientes de que a las grandes aglomeraciones de una inauguración sigue el silencio; la calle es tranquila y por las noches aquí no se ve un alma.

A la importancia que ha cobrado la zona en los últimos dos años hay que sumar también el espejismo que supone en ocasiones ver la calle llena de gente durante una apertura. Pedro Maisterra señala que el entusiasmo les hace olvidar que el único modo de subsistencia pasa por las ventas, y que abarrotar la calle no siempre es sinónimo de ello. También es consciente de que el formato de espacio abierto al público no se corresponde con las exigencias del mercado actual y que, cada vez más, es en la trastienda donde se saca adelante una galería. El número de coleccionistas que acuden a una inauguración es menor y la tranquilidad que ofrecían antes las visitas previas para la posible compra se han visto afectadas por ese trasiego. Sin embargo, también reconoce el momento dulce que se vive respecto a esa pérdida de miedo del espectador a la hora de entrar en sus locales.

La asociación de comerciantes de la zona considera la llegada de estos espacios como revitalizadora para la calle, y la implicación de los vecinos se confirma día a día. Julián Rodríguez comentaba también la relación que guarda Fourquet con Belleville en París, que, alejado del centro cultural de la ciudad, ha visto establecerse allí a un gran número de galerías. Podríamos pensar también en Oporto, en una calle como Miguel Bombarda, que igualmente ha supuesto durante años un epicentro para el mercado del arte en el norte de Portugal.

También es inevitable hablar de gentrificación; pensar si este tipo de procesos son beneficiosos a la larga o si más bien suponen una pérdida de identidad de barrios como Lavapiés. No son muchos los galeristas que han elegido este barrio también para vivir. Luis Valverde me comentaba que a su llegada a Madrid se establecieron allí como galeristas y como habitantes, aunque hoy viven en otra zona de la ciudad.

Un lunes a las 19h Dr. Fourquet es, aunque no lo parezca, el mismo lugar que días antes, en plena apertura de temporada: se abarrota hasta los topes. Esto no parece afectar a un modelo que cada vez pasa menos por la venta a pie de calle. El trabajo del galerista se saca adelante casi al cien por cien desde los despachos o en visitas a puerta cerrada; el envío de dosieres o el paso por ferias de todo el mundo choca con la exigencia de mantener abierto al público un número de exposiciones que se ha reducido a lo mínimo.

Agotado el modelo, es posible que con él se haya agotado también el papel de la galería como sala de exposiciones. Sin embargo, nadie duda a estas alturas del momento Fourquet, con la aparición incluso de espacios como Cave Canem, librería afincada en el número 11 con una estrategia contraria a la de las grandes cadenas. Trabajan con un catálogo amplio pero muy seleccionado y ofrecen la posibilidad de charlar y descubrir alguna joya desconocida gracias a sus apasionados libreros. También el solar del número 24 que desde 2008 alberga una plaza gestionada por los vecinos como medida urgente para convertir un terreno baldío en un lugar para la reunión y el diálogo. Esto es una Plaza es un oasis en un barrio que nota, como todos, los recortes en los servicios de limpieza. Madrid está sucia actualmente, eso lo ve un foráneo o un madrileño de toda la vida. La cantidad de niños que en un día soleado podemos encontrar en ese solar es la verdadera vida que necesita un barrio.

Reviso notas en un cuaderno que poco a poco ha ido creciendo de forma considerable. Encuentro una entrevista al diseñador David Delfín en la que cuenta que su estudio se encontraba en el número 17 de Fourquet (no sé si donde actualmente está Espacio Mínimo o en alguna de las tiendas del mismo número) justo cuando el reloj va a marcar las 20h y la calle se prepara para pasar otra fría noche a solas. Enfrente, en el 18, los artistas Abraham Lacalle y Jacobo Castellano regentan el Noestudio, una experiencia iniciada en 2012 junto con Miki Leal y Jaime de la Jara, pero de la finalmente sólo continúan los dos.

Reviso un caótico plano que he ido elaborando, superponiendo fechas, nombres, y corrigiendo lo que iba confirmando con la ayuda de todas las personas que han estado tras el teléfono y tras las puerta de las galerías, bares, librerías y demás establecimientos del barrio.

Mientras escribo, comento con diferentes personas los datos recabados. Algunas observan con sorpresa los avances del novato y otras aportan nueva información o, para mi desgracia, cuestionan la que aporto. Y así, como quien no quiere la cosa, voy completando un trayecto empezado en el número uno de Fourquet que me ha llevado hasta el fondo, que no hasta el final. Caigo en la cuenta de que cada una de las calles de Madrid hace las veces de un pequeño pueblo que ha visto ir y venir a tantos. En tiempos de crisis, cuando todo parece venirse abajo, hay quienes se crecen ante las condiciones adversas para regalarnos momentos de los que, casi sin darnos cuenta, estamos participando.

1. "¡Que vienen los federales!" fue el título de la crítica de Francisco Calvo Serraller publicada en el suplemento *Artes* de *El País* el 25 de octubre de 1980 con motivo de la exposición *Madrid D.F.* celebrada en el Museo Municipal de la ciudad.
2. Ángel González García: "Niagara Falls: Consideraciones precipitadas sobre cierto realismo", en *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, MNCARS, Madrid, 2009.

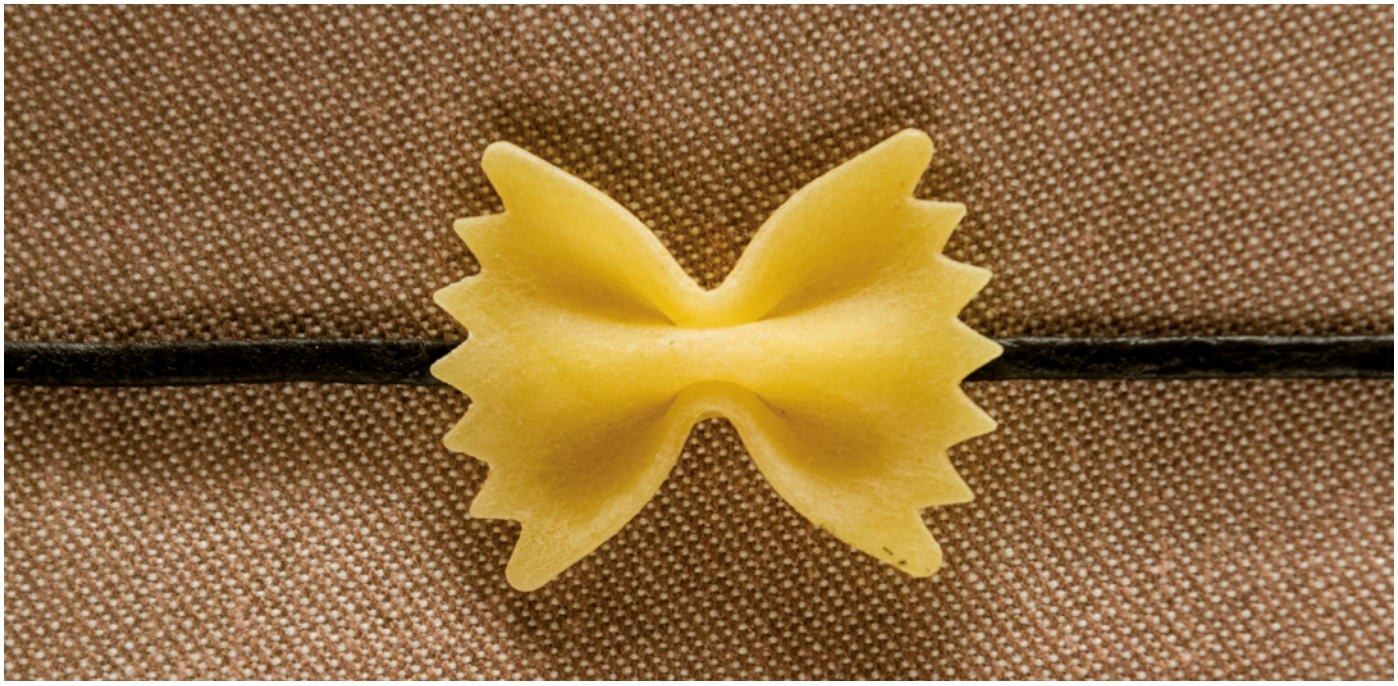
Ángel Calvo Ulloa (Lalín, 1984) es crítico y comisario independiente. Ha sacado adelante proyectos como Un disparo de advertencia (2011) o Diálogos Improbables (2012-2013) y realizado exposiciones para instituciones como La Casa Encendida (Madrid), Fundación Granell (Santiago de Compostela), Centro Torrente Ballester (Ferrol) o Palexco (A Coruña). Actualmente prepara el programa Intertextual para el MARCO de Vigo y Aún un paisaje tranquilo para Can Felipa (Barcelona).

Gracias por toda la información y la implicación a Pedro Maisterra, Luis Valverde, Cristina Guisado, Emilia García-Romeu, Moisés Pérez de Albéniz, Julián Rodríguez y Manolo Laguillo.

Fotos de Manolo Laguillo, 2014. Cortesía Galería Casa sin Fin

LA COCINA DE CARPANTA

José Manuel Ruiz Blas



España ha mordido el polvo y reclama su famélico destino entre los PIGS. Los hay que hurgan en las basuras. El pack de salchichas perrunas y la bolsa de spaghetti son el pan nuestro de cada día. Las librerías se llenan de recetarios cuyos títulos ostentan sin contradicción y con orgullo las palabras "alta cocina" y "*low cost*" en un oxímoron descabellado. El retortijón es la gimnasia nacional. Pareciera que una arena de miseria antigua se posa sobre el abrasado mapa y devuelve a España a Las Hurdes, tierra sin pan, y es la usura la que termina de rebañar el plato. Así las cosas, junto al restaurante fáustico galardonado conviven el tugurio, la fresquera huérfana y el mesón de radical penuria. Vamos a radiografiar la cocina del hambre en este nuevo edificio barroco con panzas huecas y pícaros sentados en consejos de administración llamado España.

CARPANTA: HAMBRE NO, APETITO

Si algún antihéroe reciente encarna el Hambre, ese es Carpanta, el inmortal personaje de tebeo concebido por el dibujante Josep Escobar. Formado en el semanario satírico *L'Esquella de la Torratxa*, el cariz republicano y anticlerical de éste haría que Escobar diera con sus huesos en prisión al término de la contienda civil. Allí conocería la represión y el hambre atroz del presidio. Toda una crítica social se vertería después en las historietas de Carpanta.

Con su eterno canotier maltrecho, una magullada corbata de pajarita, pantalones rojos, levita negra y camiseta de rayas marineras, Carpanta dedicaba esfuerzos ímprobos a hacerse con algo de comida que llevarse a la boca. Alopécico y desdentado, mezcla de pícaro y Sísifo, sus maquinaciones siempre se desbarataban en una última y cruel viñeta en la que las viandas se esfumaban delante de sus narices. El sadismo con que Escobar dejaba en ayuno perenne a este *clochard* encantador, conseguía que hasta algunos niños de la época enviaran dinero a la redacción de la revista para financiarle una merienda. Aficionado al disfraz, Carpanta ejecuta pequeños hurtos en los capachos de la compra de las amas de casa. Hace chapuzas discretas que nunca reciben el estipendio previsto. Roba castañas, asalta higueras. Si consigue pescar un pez, resulta más tarde que se trata de una anguila eléctrica que lo electrocuta al hincarle el diente. Si agarra un bocadillo, un macetero se precipita sobre su cabeza.

Aparecido por primera vez en el número 4 de la revista *Pulgarcito* (1947), la censura franquista estuvo a punto varias veces de interrumpir la publicación de las viñetas debido a que, según la versión oficial, "en España nadie pasaba hambre". Así, Carpanta se veía obligado a decir que tenía "apetito", en lugar de "hambre". El tiempo iría suavizando la causticidad de sus devastadores cuadros costumbristas, en la misma medida que se fue perfeccionando el dibujo. Pero siempre permanecería de fondo el hambre crónica y la imagen de Carpanta con la boca muy abierta: ademán al que se había acostumbrado el pueblo.

CAUTIVOS Y DESARMADOS LOS ESTÓMAGOS

La posguerra, que trajo más victoria para algunos que paz para todos, dibuja un cuadro apocalíptico, zombificado. Campesinos pobres y otras entidades lampantes acuden a consulta médica con parálisis muscular, temblores e incontinencia. Se les diagnostica latirosis. Las pesquisas consiguen descifrar el origen del mal: la harina de almortas o guijas, una leguminosa resistente a la sequía, que también recibe el nombre de "tito" o diente de muerto (por su forma de garbanzo cuadrado aplastado). Destinada por lo común a la alimentación animal, la almorta, que contiene aminoácidos tóxicos. Es un complemento de sopas y guisos, además de la base de las llamadas gachas manchegas, una suerte de papilla elaborada con su harina, primero tostada y cocida después con agua, acompañada de aceite, ajos, pimentón y sal, cuyo origen está entre los pastores que durante los fríos días del invierno manchego se sentaban alrededor de la sartén formando un corro.

Las zonas de interior acusan además la inveterada ausencia de pescados, exceptuando los arenques y el bacalao en salazón, esa momia envuelta en un sudario de sal tan endémica de la Castilla sin mar. El litoral también es azotado por el hambre. Así, en los días en que no hay capturas, los pescadores preparan el tristemente famoso "arroz con piedras", para cuya cocción empleaban ¡piedras del mar! con que dar sabor al arroz.

El café, que en la posguerra alcanza el precio de cien pesetas el kilo, se convierte en un lujo prohibitivo. Se extiende el consumo del llamado café de recuelo, con posos cocidos por segunda vez y leche de oveja muy aguada. En *Luces de bohemia* se alude a él en boca de Don Latino: "un café de recuelo te integra". Vendido a precios muy bajos, su preparación estaba reglamentada por la Real Orden del 3 de agosto de 1903, que establecía que los posos de café debían emplearse en el mismo día de su primera infusión, no pudiendo cocerse más de una vez. Pero habrán de proliferar otros "cafés postizos" hechos con algarroba, garbanzo molido, cáscaras de cacahuetes o el más conocido, preparado con achicoria de raíz, que ha de tostarse y molerse para ser convertida en polvo para infusionar.

En el campo se extendería el consumo de ratas de agua, o topillos de ribera, de la especie *Arvicola sapidus*, roedores de menos de 300 gramos que se crían junto a aguas cristalinas y cuya amenaza de desaparición las ha convertido hoy en especie protegida. Delibes narra en *Las ratas* cómo en el entorno rural de la Castilla pobre los campesinos recurrían a las ratas como elemento habitual de su dieta. En la novela se consumen fritas y rociadas con vinagre. Quienes las han probado dicen que los muslitos son un manjar. Otra receta clásica las prescribe rehogadas con tomate, cebolla, guindilla y pimientos rojo y verde.

Un aliado leal en esta travesía descarnada será el boniato, traída a Europa por Colón, y que ante la ausencia de patatas se convertiría en un elemento capital de la mesa, frito o guisado. Hoy abundan más los naranjas de la variedad California, pero entonces eran más valorados los boniatos blancos, menos dulces que aquellos. Para atenuar su dulzor en los guisos se los acompañaba de canela y clavo. Aún hoy perduran recetas de boniatos o calabaza con habichuelas que remedan preparaciones análogas con patatas. Tratados con cal y partidos en trozos, junto al melón y el membrillo, son la base del humilde calabazate.

Se trata de una época omnívora, donde el paladar no hace remilgos —por necesidad— a nada. Las tiendas solían estar desabastecidas, tanto que en ocasiones sólo se encontraba en ellas acelgas, cebollas y nabos. Mondas de patata, hoy convertidas en aperitivo chic con la catalanísima salsa romesco, eran entonces un bocado de oportunidad muy codiciado. Los platos de posguerra admiten todo: cáscaras de plátano (se pueden preparar unas exquisitas albóndigas con ellas), hojas de remolacha, vainas de habas, castañas, altramuces, pipas... La gente incluso come hierbas conejeras o alimentos habitualmente destinados a piensos y forraje, como las algarrobas y la garrofa. Junto a ellas, las lentejas seguirán siendo un plato habitual en los hogares humildes, en ocasiones tan solo cocidas con agua. ¿Y la carne? Con suerte, algo de caballo viejo.

El pan sufre un envilecimiento parejo. Si en un primer momento la cartilla de racionamiento incluye el pan de harina de trigo, pronto será sustituido por el de maíz (amarillento, apelmazado y de sabor indeterminado), luego por el de altramuces o de guijas, útiles como proyectil descalabrador de cabezas, con una consistencia dura como la fibra de carbono, tanto que solía verse dichas hogazas tiradas por las calles pese al hambre reinante. En las casas se molía cualquier cereal del que se dispusiera sin separar la cáscara del grano, a menudo centeno y avena, de forma que el resultado de la molienda era de escasa calidad y daba lugar al famoso y denostado "pan negro" de la posguerra, emblema nutricio de una tierra devastada.

TORTILLA DE PATATA SIN PATATAS Y SIN HUEVO

Mondas de naranja. El cocinero manresano Ignasi Domènech i Puigcercós fue el primero en elevar tan modesto —e insólito— ingrediente al pabellón de la literatura gastronómica en su libro *Cocina de recursos*, publicado en la famélica Cataluña de 1938 y reeditado en la no menos hambrienta España de posguerra en 1941. La paradoja reside en que Doménech se había formado como cocinero junto a Auguste Escoffier en el hotel Savoy de Londres, y que había pasado por las cocinas de las mejores embajadas de París y Madrid. Gastrónomo y divulgador, escribió más de una veintena de obras y editó también las revistas gastronómicas *La cocina elegante* y *El gorro blanco*. Su primera gran aportación a la culinaria española es *La Nueva Cocina Elegante Española* (1915), y sólo dos décadas separan este tratado áulico del vademécum infernal mencionado más arriba. Qué hacer con las sobras, cómo usar los muebles para alimentar la lumbre durante más tiempo. Cocinar de la manera más noble posible con elementos baratos o miserables. Luego el tiempo y sus contradicciones han querido que algunas de sus preparaciones, como los sonsos enharinados y fritos, se hayan convertido en un bocado gourmet.

Domènech realiza rutas cenicientas por los restaurantes bélicos más siniestros de Barcelona, llamados de "plato único", en los que, libreta en mano, realiza anotaciones y concibe mejoras del recetario pobre. En una Barcelona exhausta por los estragos de la contienda civil, Domènech elabora un catálogo dignísimo que redescubre ingredientes humildes. Elabora primitivos trampantojos ilusionistas —que ahora están tan de moda en los fogones de vanguardia—, como los "calamares de campo", meros aros de cebolla rebozados y fritos, hoy endémicos en los dispensarios de triglicéridos del *fast food* americano. Cocciones *mad max*, acortadas por la falta de combustible. Platos concebidos a partir de las sobras. Mucha hierba silvestre y cardos, borrajas u ortigas para ennoblecer. Las carnes, en forma de albóndiga y con mucha miga de pan; los pescados, enharinados y fritos para procurar mayor saciedad. Tortillas de escarola, salsa mayonesa falsa, algarrobas a la cubanita, torrija sin leche ni huevos, crema de vainas de guisante, hojas de remolacha con tocino y cacahuetes, pétalos de girasol en tempura, buñuelos con pétalos de crisantemo... O tortilla sin huevos ni patatas.

Veamos cómo elaborar esta tortilla huérfana, que Ignasi Doménech concibió en tiempos en que huevos y patatas eran OVNIS culinarios. Hágase con unas mondas de naranja y despójelas de la parte exterior. Quédese con las partes blancas, denominadas *albedo*. Con dichas cortezas podremos simular unas patatas para nuestro propósito. Primero deberá restarles amargor sumergiéndolas en agua durante tres horas, o con dos o tres blanqueos consistentes en cocciones cortas. Escurra las mondas sobre papel absorbente y añádales sal. Fríalas en aceite como haría con una tortilla ortodoxa y añada cebolla. Retírelas cuando estén doradas. Procure no pasarse pues se volverían correosas. Para los "huevos", frote un ajo crudo sobre un plato y disponga un poco de aceite, sal, pimienta, cuatro cucharadas de harina, una de bicarbonato de sosa y diez de agua, y bata la mezcla hasta que adquiera una textura líquida exenta de grumos. Déjela reposar diez minutos, al cabo de los cuales, tras batirla de nuevo y añadir el albedo, podrá usarla como menjunje para hacer la tortilla, dorándola por ambas caras en una sartén con aceite como haría normalmente. Ya tiene su tortilla para pobres de solemnidad.

Sólo la extravagancia, el tedio, o el *revival* del cainismo español, con la consiguiente devastación militar, podrían empujarnos a elaborar este plato de *atrezzo*. Puede que algún acreedor del Bundesbank prescriba más austeridad al vago meridión para ver satisfechas las deudas y crezca con ello nuestro ahogo. O puede también que se popularice el arte del telúrico Ferran Adrià, quien ya anduvo en El Bulli jugando con las mondas de los cítricos. Adrià, fuego y vanguardia, las rescató para elaborar con ellas iun puré de albedo! La historia y sus viñetas gemelas de tragedia y farsa. Del adagio al allegro. Ahora que el eje arriba/abajo vertebra la ecuación política, aplaudamos estas visitaciones de chamanes y esnobs al duro suelo que pisamos. Allí todo se parece más a nosotros mismos, a nuestros remiendos, lamparones y uñas de pulgar asomando en la puntera del calcetín.

José Manuel Ruiz Blas (Madrid, 1975), es periodista dedicado a la actualidad de tendencias y aficionado a la gastronomía, además de foodie de comedores sociales y gourmet en horas bajas.

Alberto Flores (Madrid, 1987), fotógrafo ecléctico y sin gusto estético, colaborador habitual en prensa deportiva conceptual y empleado fijo en locales de comida rápida para conseguir un sustento a base de sobras.

Fotos de Alberto Flores

Fotografía de Roberto Ruiz Arguedas

VARIOS ACERCAMIENTOS FORMALES A UNA ESCULTURA DE JUNE CRESPO

Miren Jaio

Una primera descripción tentativa:

De las fotografías puede deducirse que la escultura pertenece a la categoría de bulto redondo o exenta. Como toda escultura de bulto redondo, permite que se la rodee y mire desde múltiples perspectivas. A diferencia de la mayor parte de esculturas de bulto redondo, no reproduce una única figura, sino dos figuras, en este caso, antropomórficas. Este rasgo es posible apreciarlo una vez se ha rodeado *Homenaje a Delphine Seyrig*[1] en un ángulo de 360º. También si se vuelve a la serie de fotografías.

Una segunda descripción tentativa:

La escultura pertenece a la categoría de la relivaria. Como las hojas de los árboles, las monedas y las postales, el relieve *Homenaje a Delphine Seyrig* tiene un anverso y un reverso. O, si se quiere, una cara y una cruz, un delante y un detrás. De aquí se deduce que el anverso de la escultura se corresponde con la figura blanca en plano americano que aparece recortada contra el paisaje y que, consecuentemente, su reverso coincide con la gran cabeza oscura aplastada contra un plano horizontal y sobrealzada sobre uno vertical.

Lo cierto es que, tanto en fotografías como frente a frente, siempre me he topado con la masa oscura de la cabeza primero y con la figura blanca de la que no se sabe si escapa o corre hacia algo después. La circunstancia parece imponer cierta jerarquía en la secuencia de encuentros, qué se ve antes y qué después. Así, si *Homenaje a Delphine Seyrig* fuera un disco de vinilo, la cara A sería sin duda la cabeza totémica y la B, el relato interrumpido. Esta última posibilidad abre la puerta a categorías de otras expresiones estéticas en la descripción de la escultura: cara B, música programática; cara A, música absoluta. Relato en una cara, abstracción en la otra[2].

Una tercera descripción tentativa:

La escultura pertenece a la categoría de la "escultura moderna". En *Homenaje a Delphine Seyrig* pueden identificarse así ciertos rasgos de la abstracción geométrica: 1. Su construcción responde a un programa racional por el cual, del cruce de varios planos, se produce una ocupación espacial que da como resultado una serie de formas geométricas; 2. Es abstracta, ya que no reproduce ni representa formas y realidades externas reconocibles, más allá del encuentro ortogonal de dos planos verticales y uno horizontal; y 3. Su estructura es producto, a la manera de un *assemblage*, de una operación de montaje[3] a partir del encuentro de dos objetos: una revista que se despliega y una plancha de metal que la atraviesa.

Una cuarta descripción tentativa:

Dentro de la categoría genérica de la escultura moderna, la escultura pertenece a la subcategoría del "arte cinético". Eso es así porque, aun-

---

1. Éste no es el título original de la obra, sino uno que me rondaba en la cabeza desde hace unos años y que recordé una tarde en que hablaba por Skype con June mientras miraba fotos de la escultura en el ordenador. Entonces se me ocurrió que ése podría ser un buen nombre para la escultura y se lo comenté a June.

Algunas esculturas que conozco han rendido homenaje en su título: *Homenaje a Velázquez*, *Homenaje a Malevich*, *Homenaje a Mallarmé*, *Homenaje a Leonardo*. Las personas objeto de homenaje eran pintores, poetas y escultores. La expresión "rendir homenaje" tiene sus orígenes en un ritual del medievo que implica el cumplimiento de una promesa de por vida a través de un gesto, arrodillarse, y una frase, "Me hago vuestro hombre". Delphine Seyrig (1932-1990) fue actriz.

Más allá del capricho personal, siempre una buena razón, detrás del acto de unir el nombre de una actriz a una escultura se encuentran la serie de relaciones que percibo entre una y otra. Una de ellas es la capacidad de Delphine Seyrig para ocupar y producir espacio, tanto en el cine como en la vida.

2. La música abstracta y la programática son expresiones estéticas autónomas. Cuando la música entra en el cine, ésta se convierte en una expresión subordinada, quedando limitada a proporcionar un fondo para las figuras que se mueven en la pantalla. En algunos casos, la situación cambia.

Dos películas interpretadas por Delphine Seyrig, *India Song* (1975) de Marguerite Duras y *Golden Eighties* (1986) de Chantal Akerman, coinciden en que la música es en ellas fondo y figura. En las dos, el estilo del relato fílmico es antinaturalista, aunque sus acercamientos o, mejor, distanciamientos sean distintos: *Golden Eighties* se atiene a las convenciones del musical, que presuponen la suspensión de la incredulidad por parte del espectador; la *nouveau roman* de Duras se resuelve en una sucesión de *tableaux vivant* a los que se superponen voces fuera de campo.

En la escena central de *India Song*, una pareja baila en un salón. La mujer, Delphine Seyrig, es la esposa adúltera del embajador francés de Calcuta. El hombre es cada vez un hombre diferente, aunque siempre parezca el mismo. Bailan con languidez al son de temas instrumentales. La música aquí es absoluta. No representa ni cuenta nada. Su única función es ocupar y detener el espacio y el tiempo de la pantalla.

En la escena final de la película de Akerman, otra escena de baile. Una joven rubia rompe a cantar en medio de un pasaje comercial con suelos de mármol. Haciendo las veces del coro griego, relata el fin de la película. A su lado, Delphine Seyrig abraza y baila con una joven inconsolable vestida de novia. La joven rubia no hace más que repetir lo que el público ya ha visto. Éste, al escuchar el relato en forma cantada y bailada, ve lo ya visto más vívidamente.

Fondo y figura, absoluta o programática, la música es en las dos películas el medio por el que se deslizan los cuerpos, que permite que se muevan, se encuentren y se separen.

3. Tres esculturas modernas sobre el escenario de un plató de televisión en 1971. El escenario consiste en una serie de módulos geométricos de acabado brillante de disposición similar a las piezas de un Tangram. La estructura exenta recuerda vagamente a las fotografías en blanco y negro de una instalación de Robert Morris. Si se cuenta la estructura, son cuatro, no tres, las esculturas modernas que aparecen en la pantalla. O, mejor, son cinco: a ellas hay que sumar una Delphine Seyrig rubia que canta mientras las cámaras realizan tomas en picado de su rostro, su figura y el conjunto escultórico.

La puesta en escena realiza un guiño a *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais. Delphine Seyrig no se presenta ya como una esfinge enigmática rodeada de estatuas en un jardín simétrico. Sentada sobre una tarima, canta y sonríe a la cámara acompañada por tres esculturas abstractas de hierro. Hay algo en la puesta en escena

que no se mueve, *Homenaje a Delphine Seyrig* contiene y hace legibles una serie de movimientos sucesivos realizados durante su proceso de construcción: primero, la apertura de una revista por varias páginas y su despliegue en dos planos; más adelante, el seccionamiento de estos dos por parte de un tercer plano perpendicular, el proyectado por una plancha de metal. A esta serie de movimientos se unen los de los desplazamientos de los cuerpos a su derredor. La combinación de movimientos produce diversos efectos de dinamismo en *Homenaje a Delphine Seyrig* y en la persona que se la encuentra[4].

Una quinta descripción tentativa:

La escultura pertenece a la tipología de la estatuaria. Las dos estatuas, la figura blanca en plano americano y el busto oscuro, proceden del número de noviembre de 1968 de *Nova*, revista femenina británica descrita en su día como "una nueva revista para una nueva mujer". ¿Cómo produce *Homenaje a Delphine Seyrig* estatuaria a partir de dos fotografías de una revista? Lo hace través del despliegue del ejemplar de *Nova* en un plano horizontal y otro vertical. De esa manera, en lo que parece algo así como una inversión óptica de la reducción del objeto tridimensional a imagen plana del sistema de representación diédrico, la figura blanca en plano americano y el busto oscuro escapan del encierro de la página, pasan a ocupar un volumen y se convierten en estatuas.

El anhelo de la estatuaria es que una estatua se le aparezca al espectador como algo siempre nuevo, tal y como la revista *Nova* se quería a sí misma, y quería a sus mujeres. O mejor, que una estatua sea atemporal, vieja a la vez que nueva. Para comprobarlo, no hace falta más que ver lo que sucede tras la operación de despliegue en alas de mariposa de la publicación destinada a "mujeres intelectuales, políticamente radical y bellamente diseñada"[5]. Del despliegue, surgen dianas cazadoras, venus saliendo de las aguas, esfinges egipcias y bustos de Nefertiti; vistas renovadas de la estatuaria clásica que pasan de existir en la economía bidimensional y volátil de unas imágenes de papel a la de las formas sólidas que ocupan un volumen en el espacio.

Quien esté leyendo esto puede hacer la prueba con la revista de papel cuché que sostiene entre las manos: abrir la revista, desplegarla como las alas de una mariposa y, en ese punto, rodearla y comprobar qué encuentros fortuitos y configuraciones escultóricas en movimiento surgen del despliegue, qué retrato de época producen.

Una sexta descripción tentativa:

La escultura pertenece a la categoría de la "escultura rota". La rotura se produce por acción de un seccionamiento: la plancha de metal que atraviesa las hojas de la revista *Nova* saja y mutila rostros y cuerpos. En la escultura, el término "seccionar" toma así un doble sentido: por un lado, implica estructurar el espacio en partes; por otro, destruir imágenes. La combinación de las dos operaciones de seccionamiento en *Homenaje a Delphine Seyrig* da como resultado una estructura de la que podría decirse que acoge dos pulsiones formales, la constructora y la iconoclasta. El hecho es que resulta difícil decir dónde comienza una y dónde termina la otra: cualquier acción de producción formal implica necesariamente la destrucción de formas preexistentes.

Volviendo a la categoría de "escultura rota", hay que señalar aquí que no es per se una categoría escultórica. De hecho, ninguna estatua se produce rota. Sin embargo, la realidad es que en el mundo existen millares de estatuas rotas. Esta circunstancia numérica obliga a detenerse un rato en la pseudo-categoría. Así, si ante una jarra con el asa rota la reacción primera es pensar en accidentes fortuitos y torpezas domésticas, pequeños cataclismos próximos a las catástrofes naturales, la actitud cambia cuando el objeto roto es una estatua: un brazo que cubría con modestia un pecho y cuya ausencia deja al des-

---

televisiva, inevitable *playback* incluido, que hace que el resultado sea algo artificioso. Un elemento entra en fricción con la imagen construida:

> "No hay mucha diferencia
> entre una hormiga y yo
> (...).
> Probablemente yo le parezca inmensa,
> suponiendo que me vea".

Delphine Seyrig publicó *Une fourmi et moi* como cara B de un single que salió a la venta también en 1971. En su letra, la actriz venía a decir con leve ironía que era algo más que una musa silente, un icono indolente o una imagen fetiche. Que, más que un objeto escultórico, una quimera o "una aparición", era "una mujer", como le espetara a un pasmado Jean-Pierre Léaud en *Besos robados* (1968). Una mujer –se infiere de la letra, centrada en la existencia pequeña y sin sobresaltos de una hormiga– trabajadora.

4. Un bodegón improvisado sobre la encimera de una cocina: un mechero, un *walkman*, un cenicero, un paquete de Marlboro y una mano que sostiene un cigarrillo. La cámara de vídeo asciende por la mano y se detiene en una amplia sonrisa y en unos ojos que se iluminan y asienten en reconocimiento. El sonido que sale del *walkman* es el responsable de producir esa súbita animación en un rostro.

La voz de Delphine Seyrig produce algo, hace reír y sonreír a Chantal Akerman. El sonido de la voz de alguien que ya no está posee una rara cualidad, la de evocar a esa persona con una claridad y una precisión que su imagen filmada no alcanza a tener. Separada del cuerpo, una voz es capaz de colarse en cualquier sitio, afectando y, literalmente, moviendo a quien allí se encuentra.

Tan icónica y característica como su imagen, la voz ronca y aterciopelada de Delphine Seyrig se separó de aquélla en más de una ocasión. Hizo su camino como voz en *off* en películas, documentales y piezas de danza. El particular timbre de su voz de violoncelo, tal como la definiera el actor Michael Lonsdale, era producto de un problema físico, unos nódulos en las cuerdas vocales.

"Una mujer de una voluntad enorme". La gestualidad desbordante de Akerman mientras fuma y habla en su cocina hace que de pronto comprenda esas palabras en francés, idioma que desconozco. Delphine Seyrig fue actriz e interpretaba los papeles que otros escribían con exquisita voz de violoncelo. Además, era una feminista concienciada y tenía una enorme voluntad. La voluntad mueve montañas.

En 1981, la actriz dirigió *Shut Up & Be Pretty* (*Sois belle et tais toi!*). El documental recoge las voces de actrices que hablan de su experiencia en la industria del cine. "Cállate y estate guapa" emplea en su título la disociación estructural entre sonido e imagen propia de la imagen fílmica para señalar otra disociación, aquélla de la que son objeto las mujeres. Dueñas de sí y de sus herramientas de trabajo (cuerpo y voz), las actrices guapas y famosas hablan de su falta de control sobre el proceso y su resultado, la imagen bella que aparece en pantalla. Como lo mostraban los movimientos de cámara sobre el rostro en *El año pasado en Marienbad*, la belleza es silenciosa y estática.

La vivencia de Delphine Seyrig como sujeto-mujer se veía inevitablemente cruzada por su vivencia como sujeto-actriz. El estatus del intérprete es paradójico: aunque al interpretar crea, nunca alcanza la categoría de autor o autora. Así, el decir de un intérprete es un hacer en la medida en que cualquier acto lingüístico es una acción que produce efectos. Pero su acción lingüística se realiza en el teatro y no en la vida. Es un decir representado y ventrílocuo.

El gesto de Delphine Seyrig de colocarse fuera de campo en *Shut Up & Be Pretty* era necesario. Para hablar de lo que quería hablar y hacerlo tal y como quería hacerlo, tenía

cubierto; una nariz achatada, mochada, que resta dignidad al rostro; una cabeza seccionada a la altura del labio superior, dejando una boca entreabierta en el gesto de decir algo. Delante de una estatua rota, instintivamente se piensa en actos premeditados de violencia realizados al margen de las contingencias del fenómeno natural[6].

Llegados a este punto, es mejor regresar a *Homenaje a Delphine Seyrig*: ¿lleva su contemplación a pensar en sujetos anónimos cuya intención es infligir sufrimiento? Pero, ¿a quién? Las estatuas no sufren. Aunque rotas y mutiladas, nunca pierden el gesto sereno y vacío de expresión propio de la estatuaria clásica. Léase por ejemplo la leyenda que acompaña a la cabeza seccionada como a cuchilla: "If I Don't Wear My Ear-rings They Think I'm A Fella". Mirando con detenimiento la cabeza, no es posible encontrar el pequeño corte en el lóbulo de la oreja que certifique que la estatua parlante y silente ha llevado alguna vez pendientes.

Apéndice a la sexta descripción tentativa:

En la escritura de este texto me han acompañado dos libros de mi madre cuyas portadas forman parten de mi imaginería personal desde la infancia. Después de pasar años en distintas baldas de su casa, los dos han venido a juntarse en este texto gracias a *Homenaje a Delphine Seyrig*.

Lingüística Española de Vidal Lamíquiz (1975) y *Cartas a una idiota española* de Lidia Falcón (1974) son dos libros raros entre los de mi madre, entre otras razones, por la insistencia "española" de sus títulos. Sus portadas tienen una composición similar: un fondo blanco, una fotografía recortada en el centro y tipografía negra. Al mirarlas ahora, descubro algo nuevo en las figuras femeninas recortadas contra el fondo blanco. La una junto la otra me recuerdan a dos ejemplares de escultura rota, al busto oscuro y a la figura en plano americano de *Homenaje a Delphine Seyrig*.

que salirse del encuadre. La búsqueda vital de la actriz se caracterizó por tratar de dar, tanto dentro como fuera de la pantalla, con un lugar de encuentro entre la representación y la acción que, más allá de autorías, le permitiera convertirse en sujeto de su decir y de su hacer.

5. Los rasgos que definían a *Nova* y a sus lectoras resultan aplicables a otra mujer coetánea. Delphine Seyrig fue una mujer intelectual y fue ideológicamente radical. De ella, también podría decirse que estuvo "bellamente diseñada", siempre que se entienda el diseño como una acción reflexiva. No como algo que un sujeto hace a un objeto, sino como algo que un sujeto se hace a sí mismo, y que modela una forma concreta de subjetividad.

Dar forma a la "nueva mujer" en el último tercio del siglo XX. Poco queda en ella de la estatua del mito de Pigmalión en una película que me gusta, *Le Sang d'un poète* (1932) de Jean Cocteau. En una escena, el poeta del título pega unos labios a su musa escultórica. Inmediatamente, ésta se anima y rompe a hablar en forma de una Lee Miller cubierta de escayola. La estatua de la nueva mujer tampoco recuerda a Eliza Doolittle, la florista de *My fair lady* (1964) —otra película que me gusta— quien, de la mano de un lingüista, adquiere el habla de una dama. Sin Pigmalión de por medio, la estatua de la nueva mujer hablaba. Y, ya fuera fina o malhablada, lo hacía por sí misma.

> "Liberadas de los prejuicios de la simpatía, de la discreción, de la opinión pública, de la moral, del respeto a los culos, siempre horribles, sucias, viles, las SCUM llegan... a todas partes... a todas partes... lo han visto todo (...) quieren vibrar, despegar, surgir."

En 1975, el año en que desaparecía *Nova*. Delphine Seyrig creaba junto a Carole Roussopoulos e Iona Wieder *Les Insoumuses*, proyecto compartido de producción de subjetividad a través de las imágenes. El colectivo de musas insumisas producía un año más tarde *S.C.U.M. Manifesto*. Dirigida e interpretada por la actriz y Roussopoulos, la película retomaba el manifiesto escrito por Valerie Solanas en 1967, un texto rabioso que llamaba a las mujeres a la insurgencia.

Los 28 minutos de película se resuelven en un único plano fijo de una mesa. Sobre ella, a la izquierda, una máquina de escribir; en el centro, un monitor de televisión; y, a la derecha, un micrófono y un libro. Sentadas a los lados, dos mujeres de perfil. La de la izquierda, teclea las palabras del *S.C.U.M. Manifesto* que le dicta la de la derecha leyendo de un libro. Las dos fuman, siempre de perfil. La fotografía de Solanas en la portada del libro y la pantalla de TV son las únicas "caras" que miran directamente a cámara.

Al final de la película, mecanógrafa y lectora abandonan sus tareas, se ponen a fumar y suben el volumen de la televisión. Un noticiario francés. Consigo entender algunas palabras: "Plaza de Mayo", "violencia", "Buenos Aires", "terrorismo de estado", "Belfast", "manifestación de mujeres". 1976 fue el año del golpe militar en Argentina, pero no sé qué pasó ese año en el Norte de Irlanda. Busco en Internet y me entero de que el 14 de agosto de 1976, 10.000 mujeres, católicas y protestantes, se manifestaron a favor de la paz por las calles de Belfast.

La imagen resultante de *S.C.U.M. Manifesto* produce un tipo de subjetividad y de estatuaria muy concretos. Las dos mujeres que no miran a cámara se presentan de la misma manera que los objetos y herramientas que manipulan. El tipo de estatua que conforman lleva inevitablemente a la Grecia Clásica. No a las esculturas de Policleto y Fidias, sino a las figurillas de perfil que decoraban los vasos griegos, retratadas las unas junto a las otras en gestos cotidianos como tocar una flauta o sostener una jarra.

6. Es posible por el contrario imaginar una catástrofe natural que, en lugar de provocar la rotura de un florero o una jarra, produce potencialmente una estatua completa. Una

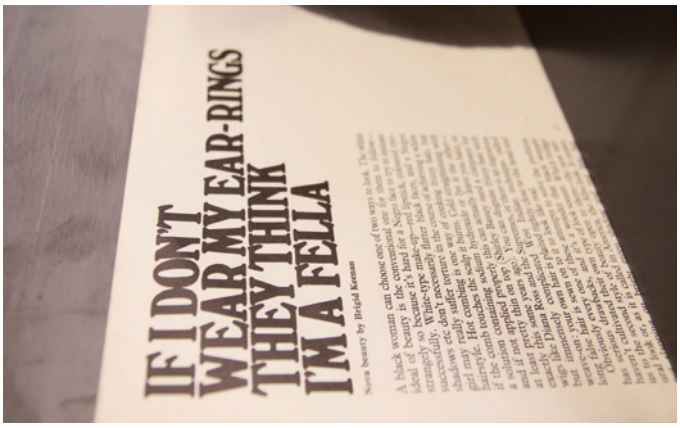
La figura retratada en el libro de Falcón guarda similitudes formales con la figura blanca en plano americano. La "idiota española" es una joven que posa como para una foto de carnet, maquillada como una muñeca y saliendo de un cubo de basura mientras le rodean trapos viejos y periódicos arrugados. Se imagina que, para componer el forzoso plano americano, la joven está arrodillada dentro del cubo.

La idiotez del título del libro y de la postura de la foto tiene su origen iconográfico en *La tonta del bote*. En el cartel de la película dirigida por Juan de Orduña en 1970, Lina Morgan aparece con expresión atolondrada dentro de una lata gigante de la que también salen trapos viejos y periódicos arrugados. Pilar Millán Astray escribió la pieza teatral *La tonta del bote* (1925) durante la dictadura de Primo de Rivera, como actualización sainetesca de *La Cenicienta*. Durante el tardofranquismo, el modelo de feminidad en oferta parecía no haber cambiado mucho: en lugar de arrodillarse frente al altar, la idiota setentera lo hacía dentro de un cubo mientras se preparaba para la foto[7].

La "idiota española" a quien Falcón escribía sus cartas era Eva Forest, quien pocos meses después ingresaría en prisión (desde donde escribiría otras cartas que también fueron publicadas más tarde en forma de libro). Cada una de las *Cartas* de Falcón recoge un caso femenino concreto que va acompañado de las ilustraciones de Nuria Pompeia. Abro el libro por la página 112, por la carta "Manifiesto de acusaciones contra el ginecólogo", y me encuentro con una ilustración. La imagen es una variación iconográfica, de dibujo ligero y naïve pero semánticamente amarga, de la foto de portada y del cartel de *La tonta del bote*. Una mujer joven asoma la cabeza desde un cubo de basura de hospital mientras mira con sorpresa cómo un cirujano armado de una sierra marcha complacido llevándose la parte inferior de su cuerpo debajo del brazo. Seccionada limpiamente, la parte inferior parece intacta, como la de un maniquí de plástico. No hay duda ahora de que la figura en la portada del libro de Falcón es una escultura rota.

La cabeza de barro de *Lingüística Española* guarda también más de una similitud con la fotografía de Elaine DelMar en *Nova*. O mejor dicho, con su parte inferior seccionada en *Homenaje a Delphine Seyrig*. Si la boca de la cantante de jazz habla en inglés ("If I Don't Wear My Ear-rings They Think I'm A Fella"), el color de su piel habla de un pasado de dominio colonial, esclavismo y travesía intermedia.

Si se sigue el título del libro de Vidal Lamíquiz, la cabeza seccionada en su portada habla en castellano. A finales de los años 70, el color oscuro de su piel resultaba, o así me parecía, enigmático e incongruente: la piel de la lengua castellana era clara como la de los habitantes de Castilla, y el pasado colonial español estaba unido a una fecha lejana, 1492, y a una idea difusa de hermanamiento con países al otro lado del Atlántico. Sin embargo, a finales de los años 70, los labios de barro de la Lingüística Española no hablaban en castellano, sino que me decían "Suasir". Hablaban por boca de mi madre, a quien recuerdo pronunciar la palabra en presencia del libro, para luego mostrarme su transcripción gráfica que, inexplicablemente, decía "Saussure"[8].



escena cinematográfica recoge uno de esos raros momentos de producción de forma. Delphine Seyrig no aparece en la escena, pero sí un eco suyo: Ingrid Bergman, otra actriz rubia, cosmopolita e independiente que la actriz franco-suiza nacida en Beirut y criada en los Estados Unidos citó como referencia.

En la anteúltima escena de *Viaggio in Italia* (1953), los Joyce, una pareja inglesa a punto de divorciarse, visitan Pompeya. Interpretados por Bergman y George Sanders, el hombre y la mujer van a asistir a un momento excepcional. Un equipo de arqueólogos ha detectado un vacío debajo de la capa de lava solidificada que cubre la ciudad. Poco a poco, vierten yeso en unos agujeros practicados en la lava, dando forma al hueco invisible bajo la materia geológica. El método escultórico del moldeo a la cera perdida aplicado al espectro de una forma. Poco después, y ante la mirada atenta de los Joyce, los arqueólogos retiran con cuidado la lava pulverizada. Los cepillos hacen aflorar dos formas blancas de yeso, las de los huecos dejados por los cuerpos de un hombre y una mujer a quienes la erupción del Vesubio sorprendió dormidos. Bergman se aleja corriendo.

7. El mismo año en que Morgan se retrataba dentro de un bote, Brigitte Bardot prestaba su cabeza a Marianne, la figura alegórica que representa los valores de "libertad, igualdad y fraternidad". La protagonista de *Y Dios creó a la mujer* (1956) será la primera Marianne de una serie de actrices, cantantes y modelos famosas que cederán su rostro al símbolo nacional francés. No resulta extraño que en este listado de mujeres bellas y modelos de feminidad (Mireille Mathieu, Catherine Deneuve, Inès de la Fressange, Laetitia Casta…) no aparezca el nombre de Delphine Seyrig.

8. Cómo el hecho de tener un familiar como Ferdinand Saussure, lingüista y padre del estructuralismo, pudo afectar a su sobrina nieta no lo sé. O tal vez sí. Quien habla, también hace y produce con ese decir. Delphine Seyrig sabía que eso era importante. Saussure era su tío abuelo por vía materna. En las escasas notas biográficas que he encontrado de la madre de la actriz, se dice que fue especialista en Rousseau, otro nombre con doble "s" (pronunciado "Rusó"). También se cuenta que Hermine de Saussure fue navegante en solitario y aventurera.

Miren Jaio (Bermeo, 1968) es crítica de arte. Forma parte junto a Beatriz Cavia, Isabel de Naverán y Leire Vergara de Bulegoa z/b. Ha colaborado en distintos medios, entre otros, el suplemento *Mugalari* del diario *Gara* y la revista *Zehar* del centro Arteleku, y escrito en publicaciones de artistas.

June Crespo (1982) vive y trabaja en Bilbao. Aborda la escultura desde una perspectiva amplia, produciendo objetos que se sitúan en los márgenes del ensamblaje, el collage y la fotografía sin cámara.

'Michelin Man' white quilted boiler suit (in heat seal nylon lined with Rhovyl) by Henri Charles Colsenet, approximately 25 gns; white cashmere polo-neck jumper by Peter Scott, £6 12 6d; goggles by Pouilloux for Michèle Rosier at V. de V., approximately 10 gns

Protecting tanning foundation is Sun Tonic, 14s 6d a tube, worn over Skin Dew Moisturiser, 14s 6d; Illumination long lasting cake eyeliner, 9s 6d; Mascara matic waterproof black mascara, 14s 6d, all by Helena Rubinstein. Gloss lip shield protector by Estée Lauder, 18s 6d; extended life anti perspirant by Lucien Vinn, 11s; resorts scarf is Silver Cloud's AM, 42s; trousers as on page 143

FRANCIA

Un dossier sorprendido

por los acontecimientos

EL DECLIVISMO, UNA TRADICIÓN FRANCESA

— Hugo Castignani —

"Francia decae, Francia se muere, Francia ha muerto." Ésta es la sombría conclusión del *best-seller* del año en el país vecino. ¿Culpables? Las élites políticas, económicas, mediáticas e intelectuales, todas ellas "herederas de Mayo del 68" y responsables de introducir en el país unos "valores y costumbres en las antípodas de lo que ésta había edificado a lo largo de los siglos". Porque si hay un enemigo claro en este libro, titulado con cierta delectación morbosa *El suicidio francés*, es precisamente ese momento histórico, convertido en sus páginas algo parecido a una entidad ("Mayo-68") a la que adjudicar todos los males y todas las tendencias perversas: feminismo, activismo homosexual, anti-racismo, individualismo. Estos serían los movimientos que con su "ideología disolvente" habrían conseguido destruir en cuarenta años "los fundamentos de las estructuras tradicionales" francesas, es decir, "familia, nación, trabajo, estado, escuela".

Más allá de su calidad literaria o ensayística, y de sus probables tergiversaciones; más allá de que se haya vendido medio millón de ejemplares desde su publicación en octubre de este año, o de que su autor, el periodista y polemista judío Éric Zemmour, se haya convertido en un personaje omnipresente en los medios de comunicación franceses; más allá de todo eso, el libro es un síntoma del estado de ánimo con el que se encara hoy en Francia el presente y el futuro.

Comprender ese *état d'esprit* francés se hace más necesario, si cabe, tras el brutal atentado contra *Charlie Hebdo*, revista que representaba en cierto modo la verdadera herencia de ese Mayo-68 que Zemmour había tomado como cabeza de turco en las semanas y meses inmediatamente anteriores al ataque. La cadena de atentados, pero sobre todo la masacre de *Charlie Hebdo*, reúne elementos extremadamente simbólicos dentro del contexto mediático en el que se producen, y que son los que, en su siniestra coincidencia, le dan toda su significación como acontecimiento. La emocionada reacción de gran parte del pueblo francés sólo puede entenderse en su plenitud si comprendemos ese contexto y el tema principal que lo vertebra, que no es tanto el de qué hacer con el terrorismo islamista o con los ciudadanos de religión musulmana, sino el de cómo se ven los franceses a sí mismos. Esa cuestión francesa ha tomado en los últimos años la forma de un debate, más bien una polémica mediática, sobre el supuesto declive de Francia; y en él, la voz cantante, y casi podríamos decir hegemónica, ha sido recientemente la de Éric Zemmour.

Es muy pronto aún para saber en qué sentido inclinarán este debate los recientes atentados, si es que lo hacen en alguno. Quizás salgan reforzadas en la opinión pública las tesis de Zemmour —quien, poco después, presentaba a los periodistas asesinados como últimos representantes de mundo anticuado, que habrían cometido el error fatal de creer que vivían en un mundo en paz, con "todos los hombres cogidos de la mano", cuando en realidad estamos "en guerra"— o puede que se genere una reacción contraria, solidaria con las ideas de las víctimas y más combativa con las tesis del declive. En todo caso, seguramente habrá que seguir hablando de Zemmour como síntoma de corrientes más profundas en el seno de la sociedad francesa. Síntoma, desde luego, del contexto inmediato del atentado, de la más que evidente popularidad de las ideas del Frente Nacional, primera fuerza política en las últimas elecciones europeas, y en general de una derecha llamada *identitaria* reunida ahora bajo el paraguas del *Rassemblement Bleu Marine* (o "agrupación azul marino", juego de palabras que vincula el nombre de Marine Le Pen y el color de la bandera nacional). Una nueva derecha en la que el tema de la decadencia es la clave de bóveda ideológica de su discurso: en él se presenta una democracia débil y en declive frente a una serie de amenazas fantasmagóricas pero que gozan aparentemente de muy buena salud, entre las cuales destaca, por supuesto, el islamismo.

Zemmour, que se autocalifica de "reaccionario", puede considerarse un representante muy hábil de esta nueva derecha, especialmente en su modo de manejar todo tipo de referencias, muchas de ellas hasta ahora más propias de la izquierda. Ya en su misma forma —algo así como un *zapping* contra el mundo contemporáneo en ochenta viñetas, cada una de ellas dedicada a un acontecimiento histórico de mayor o menor importancia— que imita explícitamente las *Mythologies* de Roland Barthes, *El suicidio francés* se presenta como un desacomplejado *remix* de teorías, ideas y lugares comunes. La alusión a Barthes no es desde luego casual: estos artículos breves, en los que se alternan sucesos como la muerte del general De Gaulle o el Watergate con el estreno de series televisivas

Fotografía de apertura de Pierre Andrieu (AFP), tomada en la manifestación en contra del matrimonio homosexual el 26 de marzo de 2013 en París

de éxito y los atentados terroristas con las canciones pop, pueden leerse como una versión identitaria y retorcida de los estudios culturales. La idea de fondo al mezclar acontecimientos político-económicos con otros provenientes de la cultura popular y de masas es la misma —las industrias culturales como instrumentos ideológicos de producción de significado— pero en el sentido contrario, pues serían los inventores de los estudios culturales (Cultural Studies) quienes detentarían ahora la hegemonía ideológica, y por lo tanto quienes habrían permitido la destrucción de la "verdadera" cultura francesa. Posiblemente Zemmour sea buen periodista (o tertuliano) pero es desde luego un pobre teórico, y la suya es una estrategia deshonesta y falaz al reducir obras metodológicamente estructuradas y fundamentadas a mera *doxa* o simple opinión. Zemmour caricaturiza a Foucault o a Bourdieu para así poder vender su propia caricatura, la de unos estudios culturales en los que todo es opinión y se mezcla *tout et n'importe quoi*. Zemmour reduce todo a polémica, para así poder polemizar a gusto y sin límites.

Es una estrategia deshonesta pero que parece funcionar. En *El suicidio francés* también se cita frecuentemente a Marx, para darle la razón, sí, pero siempre con vistas a desacreditar al verdadero objetivo de Zemmour, esos "revolucionarios de Mayo del 68 que utilizaron la lengua marxista para dar a luz una revolución capitalista". Y es que tal y como intuyó Marx, el capitalismo ha comenzado un nuevo ciclo revolucionario para restablecer una mejor rentabilidad del capital —"una contra-reforma social destinada a limitar y erosionar las *conquistas de los trabajadores* de la posguerra"—, pero esa imposición pasaría por el triunfo previo y necesario de Mayo-68, supuesto enemigo pero en realidad cómplice secreto del capitalismo globalizado. Ambos, capitalismo y Mayo-68, van de la mano; ambos son los verdaderos destructores de todos los valores tradicionales.

No nos engañemos, por debajo de estas elucubraciones laten los viejos temas de la extrema derecha, ahora *derecha identitaria*. Las críticas al activismo homosexual o al feminismo se enmarcan en polémicas recientes por la inclusión de los estudios de género en el currículo escolar francés y sobre todo por aprobación de la ley del matrimonio gay, que han originado el llamativo movimiento del *Manif pour tous* con sus variopintas y multitudinarias manifestaciones. La hostilidad a la renovada potencia de Alemania y a las instituciones de la Unión Europea, que le conduce a preconizar la salida francesa del euro, es compartida con el FN. Y no deja de ser significativo que el episodio al que dedica un mayor número de páginas en su libro —la traducción en 1973 de *La Francia de Vichy* del historiador Robert Paxton— le sirva a Zemmour para esbozar una rehabilitación del régimen colaboracionista de Pétain...

Evidentemente, por encima de todo el principal objetivo común con la derecha identitaria es la inmigración, más concretamente la de origen norteafricano, caracterizada por practicar una religión musulmana supuestamente incompatible con los valores republicanos. Según Zemmour, ya Marx habría analizado cómo los trabajadores irlandeses importados a partir de 1840 en las fábricas inglesas permitían que el patrón redujera costes y salarios en perjuicio de los autóctonos, fenómeno que se estaría repitiendo en la Francia de nuestros días.

Por otra parte, los libertarios, las feministas y los homosexuales habrían iniciado un trabajo de liberación de las fuerzas destructoras del capitalismo —y por lo tanto de destrucción de la familia patriarcal— que los inmigrantes musulmanes se encargarían ahora de finiquitar, con la aquiescencia y colaboración soterrada pero activa de los primeros. Es lo que Arata en su estudio sobre la novela *Drácula* llamó muy acertadamente "la ansiedad de la colonización inversa" (*reverse colonization*, término que luego ha sido retomado en otros contextos), es decir, el terror de la metrópoli ante la idea de que en un futuro cercano llegue a ser colonizada por los antiguos pueblos colonizados. El monstruo aquí es el peligro musulmán, o como lo resume la siguiente fórmula del propio Zemmour: "El porvenir de nuestro querido Hexágono se sitúa entre el enorme parque de atracciones turísticas y las fortalezas islámicas, entre Disneyland y Kosovo". Es la tesis del *Grand remplacement* ("Gran substitución") del escritor Renaud Camus, según la cual los inmigrantes de origen islámico llevan camino de convertirse en mayoría en algunos lugares del territorio francés y reemplazar su población original, con lo que Francia dejaría de ser una nación esencialmente europea, blanca y cristiana. Es también la idea que subyace en *Sumisión*, la novela de Houellebecq que tras los recientes atentados ha cobrado ya fama mundial. En ella, imagina una Francia de 2022 en la que sale elegido un presidente musulmán, líder de un partido llamado "Fraternidad musulmana" cuyas dos primeras medidas en el gobierno son la islamización de la educación nacional y la autorización de la poligamia.

Con este panorama intelectual no es de extrañar que, en declaraciones recientes a *Paris Match*, Jean-Marie Le Pen se frote las manos: "La situación del país es cataclísmica. Pero la derecha es igual de responsable que la izquierda en estos cuarenta años de decadencia ininterrumpida que estamos sufriendo. Los franceses quieren pasar a otra cosa. Es nuestro turno. Seremos elegidos en un campo de ruinas". Es evidente que el discurso catastrofista del viejo líder del FN está en absoluta sintonía con este cortejo de pensamientos fúnebres. Pero Zemmour no es el único que canta con su lira el declive de Francia. De hecho, desde comienzos del milenio el panorama mediático francés ha sido invadido por una auténtica cohorte de los allí llamados *déclinologues* o *déclinistes,* los apóstoles del declivismo y pregoneros del viaje descendente hacia lo peor.

En 2003, Nicolas Baverez publicó *La France qui tombe* ("Francia cae" o "decae"), inaugurando con ello la *década declivista*. El libro se centraba en los elementos económicos que señalarían un declive profundo e irreversible del país, dibujando un modelo social que vive del crédito (como si los demás países no emitieran deuda) y está a punto de estallar. Con auténtica obsesión, el libro presentaba uno tras otro los rankings de *performance* económica en los que Francia salía mal parada. La popularidad de sus ideas sirvió en parte a Nicolas Sarkozy para presentarse a las elecciones bajo el lema de la ruptura —incluyendo una ontológicamente improbable ruptura con su propio partido— pero igualmente terminaría inspirando el tono y la forma del discurso del socialista François Hollande cuando éste le sucedió en la presidencia (y el de Manuel Valls, actual primer ministro). Los corifeos del declive no son únicamente franceses: la prensa económica, principalmente anglosajona, se regodea a menudo en lo que en ambos lados del Atlántico se conoce como *French bashing*, el ensañamiento, denigración o vapuleo de todo lo que suene a tópicamente francés. Y así, mientras el *Financial Times* y *The Economist*

definen a Francia como el ente enfermo de Europa —antes lo había sido Alemania— el *New York Times* se atreve a publicar un artículo comparando la situación francesa con la de los años 30 en el que se insinuaba la posibilidad real de un golpe de Estado. Pero tampoco es que el *French bashing* sea una novedad; como muestra, por ejemplo, el panfleto titulado *112 quejas contra los franceses* que en 1945 el ejército norteamericano distribuía a sus soldados para divulgar los mismos tópicos de siempre, desde el cinismo de los franceses y su afán de crítica a todo y a todos, hasta su suciedad, sus mujeres fáciles, o ese reiterado argumento que volvería a resurgir cuando Francia se opuso a la invasión de Irak: "Nos pasamos el tiempo sacándolos de sus líos, ¿y qué han hecho ellos por nosotros? ¿Por qué son tan orgullosos? A fin de cuentas, sería más razonable aliarse con los alemanes".

Es cierto que Francia tiene problemas muy reales, como atestiguan la alta tasa de desempleo, el estancamiento económico, o los interminables debates sobre su posición en la economía globalizada y la respuesta que debe ofrecerse a la aparente buena salud alemana. Pero esos no son problemas exclusivos de ese país; como tampoco son excepcionales el debilitamiento de los vínculos nacionales y sociales, el auge del individualismo, o las migraciones en masa en el mundo globalizado. No es ni siquiera el único país en el que se habla de decadencia, aunque probablemente sí sea donde se hable de ello con más insistencia: en Estados Unidos el discurso del *Tea Party* contra el gobierno federal se vertebra alrededor de la misma idea (el país estaría a punto de ser superado por China, su deuda sería insoportable, etc.), y en el Reino Unido el del *Partido de la Independencia*. Incluso hay optimistas que aseguran que el declive francés no es otra cosa que una percepción errónea, nostálgica y excesivamente negativa, y citan para contrarrestarla cifras económicas saludables como la alta tasa de ahorro privado en Francia, la vitalidad de sus empresas en sectores de alto valor añadido, o su dinamismo demográfico (de seguir la tendencia actual, dentro de veinte años el país superará el número de habitantes de la misma Alemania; del mismo modo, la explosión demográfica africana podría para entonces hacer del francés una de las lenguas más habladas del planeta). Uno de estos optimistas, Jean-Hervé Lorenzi, sitúa

Manifestación contra el terrorismo y por la libertad de expresión el 11 de enero de 2015 en París. Foto de Antoine Walter

a Francia como una *potencia intermediaria*, consciente de su nuevo papel en el mundo, más modesto; pero al mismo tiempo, y precisamente por ello, con una notable capacidad de influencia y de intermediación en la comunidad internacional.

¿Tendrá Francia, y en general Europa, la capacidad de definir su propio destino en un mundo con dos superpotencias dominantes y una variedad de potencias regionales comparables a la europea? Es un error pretender ofrecer una respuesta a esa pregunta en términos exclusivamente económicos, que además son los propios de una determinada forma de entender la economía. El tipo de análisis economicista que se ha popularizado en los últimos años tiende a abusar de fórmulas espectaculares sobre procesos históricos para los que en realidad carece de la suficiente visión de largo recorrido. Es innegable que Gibbon o Toynbee presentaron la historia de las civilizaciones como un continuo proceso de esplendor y decadencia, pero cualquier historiador actual mínimamente serio sabe que hay que ir con cuidado con ese tipo de generalizaciones: la historia puede justificarlo todo, y siempre podremos encontrar en ella elementos que avalen nuestros prejuicios. Detrás de todo Baverez vienen los Zemmours. El análisis economicista tiende a banalizar la palabra *declive* y hacerla depender de una cifra de paro mensual o un indicador de producción peor que lo esperado. No olvidemos que hace una década se hablaba, también en Francia, del milagro económico español...

Que una nación decline o esté en declive (del latín *clivis*, "cuesta" y *declinare*, "inclinarse") no significa exactamente que esté en decadencia (de *cadere*, "caer" o "morir"), del mismo modo que el estado de aquello que disminuye no implica automáticamente la idea de un camino hacia su ruina y su desaparición. Declive y decadencia son términos para pensar en un tiempo largo, que es el propio de la historiografía. Nada hacía presagiar en el año cero que el PIB europeo sería el mismo mil años más tarde, ni tampoco que a continuación Europa iba a experimentar su eclosión económica, científica y militar. En aquel momento, la riqueza europea y la china eran similares; quizás ahora simplemente estemos regresando a ese punto de equilibrio.

Nos queda por responder a una última cuestión que es la clave de todo: ¿por qué en Francia ha calado el discurso del declivismo? ¿Es acaso Francia el país más pesimista del planeta? En cierto modo sí, y además desde hace tiempo, por lo menos desde la Revolución. Ya a mediados del siglo XIX, Chateaubriand se lamentaba de la decadencia de su país, inaugurando con ello toda una literatura anti-revolucionaria y reaccionaria contra la descomposición nacional, la de De Maistre y de Bonald. Tras la derrota francesa de 1870-71, Ernest Renan todavía pronunciaba conferencias con la intención de recuperar el retraso respecto a los alemanes y salir así de la pendiente en la que veía sumido al país, pero a partir 1890 los intelectuales comenzaron a dar por amortizado el liderazgo francés en la política internacional. Es más, asumiendo cierta distancia hacia esa falta de energía nacional, se resignaron a ella, e incluso la glorificaron: "Amo la palabra decadencia, brillante de púrpura y plata", escribiría Verlaine, "supone pensamientos refinados de civilización extrema, y una alta cultura literaria". Fue la generación de Mallarmé y de Villiers de l'Isle-Adam, que rechazó participar en la vida política pues prefería *l'art pour l'art*, el solipsismo, el ocultismo, el uso de drogas alucinógenas, la mística fascinación por lo morboso, y cuyas ideas impregnan en cierto modo el pensamiento francés hasta llegar a la literatura decadentista de entreguerras, a Valéry. Cocteau o incluso a Malraux. En esta tradición franco-pesimista tenemos a un representante español, Manuel Chaves Nogales, que en *La agonía de Francia* se lamenta apasionadamente contra la traición a Francia y a sus valores como solo puede hacerlo quien en él tiene una fe "ciega, universal", una fe que es la "fe natural del hombre en lo que es humano". Chaves Nogales es pesimista con Francia porque a Francia, el país que se autoidentifica con los derechos humanos y el universalismo ilustrado, se le exige siempre más. Francia es Europa, o representa lo mismo que la civilización europea, y su declinar es el declive de Europa.

Paul Valéry recordaba, tras la Primera Guerra Mundial, que todas las civilizaciones son mortales, pero fue precisamente en Europa donde se tuvo por primera vez conciencia de ello. También George Steiner define la consciencia europea por su carácter escatológico, que la singulariza respecto a todas las demás civilizaciones, como si Europa siempre hubiera tenido la intuición de que algún día se hundirá bajo el peso de sus hazañas y de sus incomparables riquezas. La decadencia, dice Verlaine, es el arte de morir de forma bella. Y, en la medida en la que la civilización europea es una metafísica del declive como lo postulaba Nietzsche, tanto más lo será la civilización francesa.

El protagonista de *Sumisión*, la novela de Houellebecq, es un profesor universitario consciente desde el fin de su época de estudiante de doctorado de haber dejado lo mejor de su vida detrás de sí, y experto en la obra del decadentista francés por antonomasia, Joris-Karl Huysmans. En *À rebours* (*A contrapelo*), Huysmans describe las orquídeas que, en su exagerada vitalidad, simbolizan para el duque Jean Floressas des Esseintes la decadencia: la suya propia pero también la de la civilización. En un principio, el duque ordena en su retiro hacer orquídeas de papel que parezcan reales; finalmente, acaba deseando lo contrario, es decir, "flores naturales que parezcan falsas", como si la Naturaleza misma creara monstruosidades a partir de elementos artificiales. Y cuando no es capaz de imitar las obras humanas, se limita "a copiar las membranas internas de los animales, a reproducir la vivacidad del colorido de su carne putrefacta, la magnífica fealdad de sus gangrenas". Pero quizá Des Esseintes ignoraba que si veía la decadencia en las orquídeas, se debía en realidad a que deseaba verlas justamente así; lo decadente en ellas sería más bien lo auténticamente decadente en él mismo. En ese sentido, las metáforas organicistas del cuerpo social —a las que hoy en día parecen tan aficionados los economistas y los polemistas en general— no recorren el camino de lo natural a lo cultural más que en el sentido inverso: pues donde observamos mejor el proceso de nacimiento, esplendor y decadencia no es en la naturaleza, sino en la actividad humana. Por eso lo decadente estará siempre marcado por nuestros propios prejuicios y aspiraciones. Es el horizonte en el que toda cultura muere, o el horizonte en que toda cultura es muerte. De ahí cuando hablamos de la decadencia de Francia estamos en realidad hablando de nuestra propia decadencia.

Hugo Castignani, tras doctorarse por la Universidad de la Sorbona de París, se trasladó a Madrid, donde enseña Filosofía en la UNED. Actualmente prepara el lanzamiento de Materia Oscura, una editorial especializada en el ensayo contemporáneo.

— Bruce Bégout —

Querido amigo:

En tu último mensaje me preguntas lo que opino sobre la situación actual en Francia. Reconozco que me ha sorprendido tu petición. Aquí vivo, trabajo, amo y lloro, creo y pienso, pero nunca he tenido la impresión de comprender claramente aquello donde es obvio que yo existo. Siento Francia como un ambiente familiar que se destruiría con cualquier objetivación que pretendiera hacer de él. Lo percibo como aquello que San Agustín decía acerca del tiempo en *Las confesiones:* si no me preguntan lo que es, lo comprendo; pero si me exigen que aporte de él una definición o un análisis, me siento confuso. El desafío es todavía más importante porque además me pides que explique un estado contemporáneo. Sin embargo, voy a intentar responderte y explicar lo que, según mi opinión, caracteriza la situación actual de mi país. Partiré pues de una palabra: confusión.

Si intento descifrar las características principales del *momento francés*, me parece que todas ellas tienen que ver con la mayor de las *confusiones*. Confusión social, política, pero sobre todo mental. Apenas veinte años atrás, las líneas políticas y filosóficas estaban claramente delimitadas, y cada uno sabía más o menos en qué lado de la frontera se situaba. Ahora cada vez están más desdibujadas. Tanto en los discursos como en los actos vemos aparecer hechos incomprensibles. Aquellos que se pasan todo el día instalados en los medios de comunicación son los que se quejan de ser censurados. Aquellos que dicen en voz alta lo que lamentablemente muchos piensan en voz baja acerca de la seguridad, la inmigración o la educación, son quienes más se quejan de estar *marginalizados* por el pensamiento dominante. En resumen, quienes se presentan a sí mismos como iconoclastas y *outsiders*, piensan como todo el mundo y adoptan una postura de rebelión contra el orden establecido. Aunque, evidentemente, no hay crítica alguna en su posición, más allá de la habitual actitud de *condena del chivo expiatorio*. En las masivas manifestaciones contra el *matrimonio para todos* desfilan católicos tradicionalistas y grupúsculos de extrema derecha racista y antisemita, pero también jóvenes surgidos de la inmigración que se identifican con un antisionismo virulento (y detrás del cual se esconde un antisemitismo clásico). Vemos pues, codo con codo, a islamófobos convencidos junto a pro-palestinos que hacen la *quenelle* (el gesto sedicente antisistema inventado por Dieudonné, en realidad saludo nazi que no se atreve a decir su nombre) delante de las cámaras de los fotógrafos. La confusión no sólo reina en los extremos: ha contaminado también el conjunto del país. Proviene, según mi opinión, de una derechización creciente de la sociedad, que ante las dificultades de los tiempos actuales y la oscuridad de lo que está por venir (crisis climática, consumismo cada vez más desatado, miedo delirante hacia el Islam, etc.) se repliega sobre sí misma y sobre posiciones extremadamente conservadoras. Por eso, incluso los márgenes revolucionarios adoptan a menudo actitudes extrañas.

Raras son las personas que mantienen la cabeza despejada y analizan la situación con perspectiva. Todo el mundo parece sumido en un flujo permanente de informaciones falsas, de indignaciones falsas, de *buzz* y de *fake*, en un maëlstrom delirante que ocupa nuestro tiempo y nos impide considerar con lucidez las cosas. Aquellos que se supone debían defender el *Templo de la claridad del pensamiento*, los intelectuales, se ven igual de afectados que los demás —e incluso más que ellos— por el delirio teórico y la confusión mental. Matarían un buen análisis a cambio de una aparición televisiva. No se oyen voces importantes, y las que se escucha berrear, lo mezclan todo y solamente añaden confusión a la confusión. Todos se dedican así a pergeñar micro-análisis que, lejos de exponer los problemas que se nos presentan y que tienen causas identificables (la fuerza del pensamiento neoliberal, que ha sometido a los gobiernos a las normas de reducción del déficit y desmantelamiento del Estado del bienestar), no tienen más objetivo que la defensa de su pequeño coto cerrado teórico, sin enfrentarse a los problemas globales que sin embargo son inmensos.

A cada problema le acompaña un caos de voces discordantes. En lugar de analizar los problemas y de identificar sus causas, nos dejamos dominar por eslóganes vacíos y sin realidad, que apenas nos sirven de excusa. Casi todos los días, en uno u otro lado de la frontera, aparece un nuevo gurú con su mochila llena de atajos fáciles y anatemas a modo de pensamiento. Se mide la importancia por el número de visionados en YouTube. La nada en sí misma. Diremos que siempre ha sido así. Pero el presente estado del país no se caracteriza solamente por la mediocridad de su representación política y su demagogia nacional. También señala una profunda transformación ideológica del cuerpo social. La mayoría de las clases populares, víctimas directas del capitalismo por el desempleo masivo que sufren, la degradación de sus condiciones de vida o su precarización continua desde hace treinta años, no solo no muestran voluntad alguna de derrocar el sistema que las tritura, sino que incluso apoyan a aquellos por quienes son explotadas y pastoreadas con simples espantajos: la inmigración, el buenismo humanista, los funcionarios, los homosexuales, la "teoría de género", etc. Es el colmo de la confusión: las víctimas de una miseria orquestada la toman con otros desafortunados o pseudo-privilegiados, sin atacar a aquellos que verdaderamente los someten día a día a este mundo injusto.

Reina en el país una crispación general que es aprovechada de manera repugnante por personajes a los que no les importa echar más leña al fuego con la ligereza criminal de un linchador. Es una crispación que está en todas partes, y uno tiene la impresión de que con la más pequeña chispa todo va a explotar. De hecho, recientemente algunas manifestaciones han tomado un cariz violento. Pero en esto también observamos que los movimientos de protesta están inmersos en esta atmósfera neblinosa y confusa. En Bretaña, los *bonnets rouges* (el "movimiento de los bonetes rojos") defienden con rabia los intereses y la polución de una corporación de

camioneros como si les fuera la propia vida en ello, en detrimento de una transformación del modo de vida y de desplazamiento que tenga en cuenta la ecología. En el otro extremo del espectro político (aunque hoy en día numerosos son los atajos y vías de confluencia entre estos extremos radicalizados que todo lo confunden), los movimientos de los ZAD se alistan en el Comité Invisible de Tarnac, que en un galimatías más propio de estudiante de primero de filosofía mezcla la Cábala judía con Heidegger, Debord y Marx, cocinando una sopa teórica que hasta un pánfilo discípulo de Derrida encontraría indigesta. Vemos así chicos de buena familia, formados en la EHESS de París, llamando a la insurrección con el aterrador desparpajo propio de los privilegiados. Chavalines que acaban de leer a Marcuse y a Agamben improvisan una revolución de provincias, volviendo a servir los mismos platos recalentados de la vanguardia ilustrada guiando al pueblo y, en resumen, todo aquello que la herencia protestataria del siglo XX tiene de retrógrado y discutible.

Y mientras tanto, otros implican alegremente en el terrorismo islamista a los millones de musulmanes pacíficos que lo único que quieren es vivir en paz y de manera decente en un país que, sin embargo, no tiene nada que ofrecerles aparte de una estigmatización continua, reforzando así el clima histérico pre-guerracivilista. Por unos pocos problemas periféricos de *burqa*, toda una comunidad es señalada con el dedo. Una comunidad que debería en un abrir y cerrar de ojos abandonar todas sus tradiciones, su religión, la única identidad que se le deja tener, ¿y a cambio de qué? A cambio de su conversión al social-liberalismo, es decir a Juncker y a Apple; a cambio de condenar a los terroristas malos y de hacer que sus hijos trabajen de verdad en la escuela. En suma, se les pide que sean ejemplares en un país en el cual las élites se burlan a cada segundo del derecho, de la moral, y de la decencia.

Existe sin duda un hiato entre lo que la gente piensa y lo que hace: pese a las quejas contra la eterna crisis, continúan viviendo, yendo al restaurante, a los centros comerciales, cada vez más. Hay que desconfiar siempre de los discursos, y juzgar a la gente por sus actos. A mí me choca continuamente el contraste entre lo que se dice y lo que se hace, pues en ningún sitio se ve emerger un movimiento claro, con

reivindicaciones precisas y una línea de conducta definida. Hasta la izquierda no liberal se deja liar sin cesar por sus líderes, que prefieren el efectismo grosero del politicastro al rigor y a la rectitud. Y sin embargo, se siente por doquier la aspiración a una única cosa: *otra cosa*. Otra cosa que medios de formación de masas haciéndole la cama al conservadurismo (el cual, por supuesto, en esta confusión de términos se autodesigna de "voluntad de reforma", es decir, nada menos que la adaptación ultraliberal de todos los ámbitos de la existencia al mercado). Otra cosa que el consumo frenético del último *gadget* caro y alienante surgido de las nuevas tecnologías. Otra cosa que la pseudo-comunicación virtual. Otra cosa que el repliegue acósmico en el pequeño yo orgánico y familiar; otra cosa que la polución del suelo, el aire, el alimento y las mentes. Otra cosa que la cultura estandarizada y pobre de lo Mismo, otra cosa que la exhibición de fastos y maquillajes de una camarilla de *celebrities* estúpidas incapaz de pronunciar una frase sin tres barbarismos en ella. Otra cosa que este *statu quo* generalizado que, bajo el engañoso aspecto de un mundo que no cesa de acelerarse y modificarse, impone un inmovilismo social y político como no hemos conocido desde el final del *Ancien Régime*.

Bruce Bégout, escritor y filósofo, enseña en la universidad de Burdeos y vive en el campo. En español ha publicado *Le ParK* (Editorial Siberia), *Sobre la decencia común* (Marbot editores) así como *Lugar común* y *Zerópolis* (los dos en Anagrama).

- Traducción de Hugo Castignani

Los trágicos acontecimientos de la semana pasada prácticamente han venido a confirmar mis constataciones. Después de las emociones y de las reacciones, reina de nuevo la más grande confusión de espíritu, en la cual cada uno, en lugar de ver claro y de tratar de comprender cómo hemos podido llegar a esto, se ha atrincherado en sus posiciones de uno u otro lado (la "comunidad musulmana"; los que piden mayor seguridad, laicismo, firmeza, etcétera). Este drama podría haber dado lugar a una especie de replanteamiento de nuestras categorías políticas y a la búsqueda común de una solución social y política que restaurase los vínculos que han sido cortados.

Lamentablemente, tengo la impresión que no ha producido más que una nueva avalancha de lugares comunes, de crispaciones, de oscurantismo religioso y de laicidad. Estamos matando dos veces a las víctimas por nuestro propio rechazo a cuestionar nuestros paradigmas políticos. No es la inocencia lo que hemos perdido, sino el candor:

"Así fue cómo, por motivo de las guerras civiles, todas las formas de la depravación se extendieron por Grecia. El candor, cualidad primera de toda alma generosa, se convirtió en objeto de burla y acabó por desaparecer. En la mayor parte de las ciudades, los ciudadanos, separados en dos bandos, se vigilaban con desconfianza. Todos habían acabado por convencerse de que no se podía esperar ningún reglamento duradero e, incapaces desde entonces de fiarse los unos de los otros, prefirieron acatar las disposiciones ajenas para no ser víctimas de las mismas." Tucídides, La guerra del Peloponeso

- Traducción de BM

Stalingrad, París (Atis x Sinto)

— Jean-Claude Monod —

Querido amigo:

Me pides una aclaración sobre la situación política e intelectual francesa, que te parece confusa. Y, desde luego, igual de confusa me resulta a mí. Si intento una comparación entre Francia y España a la luz de los acontecimientos y tendencias más decisivos de los últimos tiempos, apenas puedo decir que "sólo tengo paradojas que ofrecer", retomando el título de un famoso ensayo sobre el feminismo francés y sus complicadas relaciones con el universalismo de los derechos "del hombre": *only paradoxes to offer*[1].

¿Qué paradojas ? Detecto cuatro por lo menos.

Se supone que Francia es uno de los países más descristianizados de Europa, estrictamente laico en su separación de la Iglesia y el Estado desde hace ya más de un siglo, y en ese aspecto, mucho más estricto que la *aconfesional* España, donde subsisten cultos reconocidos por el Estado. Y sin embargo, la apertura del matrimonio a las parejas del mismo sexo —que parece derivarse de una lógica laicizadora de una institución que ya no se refiere en su forma civil a un sacramento sino a un acuerdo entre dos voluntades libres— ha sido votada en Francia mucho más tarde que en España, y además ha provocado una reacción masiva de cientos de miles de manifestantes contra el "matrimonio para todos". Y aunque los medios católicos tradicionalistas constituían una parte importante de este movimiento, su amplitud ha provocado que se hablara de un "Mayo del 68 al revés".

Francia es un importante foco del "pensamiento crítico" y de las teorizaciones de lo que se conoce como la "democracia radical". Así, un antiguo resistente francés, Stéphane Hessel, autor de un *best-seller* internacional, ¡*Indignáos!*, pudo inspirar en cierta manera multitudinarios movimientos sociales que se autodesignaron como los "Indignados", cuya variante española fue sin duda la más impresionante. Y, sin embargo, en Francia no ha aparecido un movimiento equivalente, como tampoco ha surgido un *Occupy Wall Street*, o un *99%*.

La política institucional está sumida en Francia en una crisis profunda, como lo demuestran la bajísima popularidad del Presidente de la República o la mala imagen de los grandes "partidos de gobierno" (UMP, el principal partido de la oposición, está sumido en una interminable "guerra de jefes" desde la derrota de Nicolas Sarkozy, y la reciente vuelta de éste a la escena pública no va a hacer olvidar que está siendo juzgado en numerosos casos de financiación ilegal) y la desconfianza general hacia los políticos. Y, sin embargo, no han aparecido en Francia movimientos democráticos con un estilo diferente al de los partidos clásicos nacidos en los siglos XIX y XX, es decir, aquí no son visibles movimientos políticos de protesta innovadores como Podemos en España, el partido 5 estrellas en Italia, o los emergentes partidos pirata en Alemania y Holanda.

La situación económica y social francesa es muy mala, pero la crisis no ha llegado al nivel español, pues todavía no ha pauperizado y precarizado radicalmente la clase media, ni provocado una bajada generalizada de salarios, etc. Y sin embargo, *El suicidio francés*, uno de los ensayos que se ha vendido mejor en los últimos meses, está escrito con un tono apocalíptico para el futuro de Francia (un Apocalipsis que se atribuye, es cierto, a la inmigración más que al declive económico).

No voy a desarrollar en profundidad estos elementos, que pueden hacer pensar que Francia ha caído en una especie de depresión reactiva o reaccionaria con un obvio trasfondo xenófobo que se traduce en el éxito del único partido que crece —el Frente Nacional— o en la audiencia de ciertos "intelectuales" mediáticos —el mismo autor de *El suicidio francés*—, los cuales no dudan ya en plantear la deportación de los cinco millones de musulmanes que viven en Francia.

Esa es la terrible y falsa "respuesta" a un sentimiento de impotencia o desposeimiento democrático: el recurso a un "espacio" nacional cerrado, a una reconfiguración del pueblo como *ethnos,* según los eslóganes del Frente Nacional: "Estamos en nuestra casa" o "Francia para los franceses"...

Pero por otro lado, pienso que el sentimiento —éste sí, plenamente justificado— de que la política institucional parece subordinarse a las decisiones de los mercados y las agencias de calificación de riesgos, y de que la soberanía del pueblo es cada vez más evanescente, puede traducirse en modos *completamente distintos* de reapropiación del espacio, y es en ese aspecto que me gustaría decirte algunas cosas[2].

Es verdad que no existe ahora en Francia un gran movimiento que se presente como representante de una alternativa a la política de austeridad europea y al apoyo al gobierno Valls (I y II), una orientación que por otro lado muchos economistas consideran hoy en día ruinosa. La esperanza fugaz que representó François Hollande de una política europea diferente con nuevas alianzas ha desaparecido, siendo sustituida por una orientación liberal que le ha alejado de los electores de izquierdas. Pero las formas no-institucionales de "democracia radical" o las "nuevas formas de la política"[3] que podríamos ver germinar en Francia siguen siendo débiles, y la única que recientemente ha visto la luz —las llamadas *ZAD* o *Zones à défendre*, "Zonas que defender"— se ve ella misma aquejada de un carácter excesivamente "local" y de una gama demasiado amplia de componentes ideológicos. Creo sin embargo que es interesante prestarle algo de atención, pues esta tendencia nos proporciona el que hasta ahora es sin duda el elemento más novedoso en el paisaje de los movimientos sociales franceses.

LAS "ZONAS QUE DEFENDER" Y LA PROTESTA DEMOCRÁTICA

Como en muchas otras partes del mundo, en Francia se ha desarrollado una reflexión multiforme acerca de la crisis del capitalismo financiero y las posibilidades de "reapropiación del común"[4]. Una singularidad francesa es que hasta ahora este tipo de perspectivas no suscitaban movimientos de masa, y permanecían como teorizaciones o prácticas "locales". Pero últimamente han comenzado a "diseminarse" y multiplicarse, alcanzando lo que podríamos llamar "horizonte de visibilidad", lo cual les permite un efecto de bola de nieve y a la vez recibir sus primeras críticas.

Uno de los problemas suscitados por las ZAD tiene que ver con las formas de democracia que éstas representan o que, por el contrario, rechazan. ¿Son experimentos

de una práctica democrática renovada? Por el momento, los movimientos que podemos agrupar bajo la denominación de "democracia radical" se presentan como tentativas de desplazamiento del *lugar* o lugares de la democracia: del Congreso o el Gobierno, es decir de sus lugares oficiales y consagrados, a espacios de deliberación abiertos, provisionales y construidos en otro lugar, ya sea una plaza pública, un parque, el ciberespacio, etc. También en este caso podemos citar otros países en los que los movimientos de este estilo han alcanzado una dimensión de masas, desde Podemos o los indignados españoles hasta ciertos aspectos del movimiento —ambiguo— de 5 estrellas en Italia, pasando por la manifestaciones de la plaza Taksim en Turquía o el fenómeno de los *Occupy*. Lo cual contrasta con una situación francesa en la que toda llamada a la democracia radical más allá del marco parlamentario ha derivado en experiencias de ocupación-oposición contra proyectos precisos, o protestas locales y marcadamente *ecológicas*: desde el bloqueo de la construcción de un aeropuerto en Notre-Dame-des-Landes a los enfrentamientos por la construcción de una presa en Sivens. Es en este último lugar donde la muerte de Rémi Fraisse, un joven manifestante, por una granada lanzada por la policía a principios de noviembre ha provocado una conmoción en todo el país que ha dado una visibilidad inédita a esta forma de acción singular que son los ZAD.

La protesta contra políticas públicas o proyectos de ordenación del territorio que se consideran destructivos o expoliadores ha originado nuevas formas de ocupación del espacio cuya pretensión es experimentar prácticas de intercambio no mercantil y formas de deliberación democrática directa. Pero es en su relación con el "afuera" y con el Estado donde aparece una diversidad de estrategias y de técnicas: desde los grupos del Black Bloc, que buscan un enfrentamiento directo contra la policía y se apoyan en una visión anarquista de la insurrección, hasta otros grupos con una cultura ecologista de la no-violencia.

Aun así, igual que en el caso de los movimientos de distintos países que hemos citado antes, creo que estas nuevas constelaciones contestatarias son especiales en por lo menos tres aspectos:

- En contraste con, y como reacción a, una cierta desacreditación de los partidos políticos, enfatizan la capacidad del no-profesional de la política, del "hombre sin atributos", del ciudadano ordinario, no sólo de imponer su punto de vista al de los pretendidos "expertos" sino de crear un espacio de discusión pública "radical" acerca del sentido de la comunidad nacional y de lo que en ella queda de "común", pero también, más concretamente, acerca de las prioridades presupuestarias, la articulación de la política económica con los objetivos sociales y ecológicos, etc.

- Por otro lado, estos movimientos reactualizan la cuestión del reparto de riqueza y por ende del perímetro de la acción económica de los gobernantes, de la distribución de las "partes" y del crecimiento vertiginoso de las desigualdades. Pero si tanto en España como en los Estados Unidos esta problemática se aborda en tanto esas desigualdades ponen en peligro una mínima homogeneidad social del pueblo (el 1% que posee gran parte de la riqueza; la concentración de poderes económicos, políticos y mediáticos en la Italia de Berlusconi, etc.), en Francia se teoriza más bien sustituyendo esa referencia al "pueblo" —que sería el pueblo nacional— por un pueblo futuro, que debe ser constituido de manera inestable y discontinua, a través de relaciones de solidaridad y de cooperación, y de la institución de cooperativas y "comunas" provisionales.

- Otra diferencia en relación a los movimientos de masa españoles, italianos o de las "ocupaciones de lugares" tiene sin duda que ver con la desconfianza y el rechazo que una parte de las ZAD, la más "combativa", siente hacia el ámbito de los jurídico, del derecho, del pacto como modo de solucionar los conflictos. Se puede detectar una cierta exaltación del conflicto o de la lucha en una de las fuentes de inspiración de estas acciones, los panfletos del "Comité invisible" como *La insurrección que viene* o más recientemente *A nuestros amigos*. Pero si bien la cuestión de la organización de una revolución está muy presente en el segundo de estos opúsculos, en él también se descarta categóricamente toda mediación estatal y todo horizonte jurídico más allá, quizás, del brillo fugaz e instantáneo de un "poder constituyente" que no se solidifique nunca en poder constituido. De hecho, el Comité invisible rechaza el tema mismo de la "democracia" en tanto engaño capitalista.

Son más bien los temas, tomados de Walter Benjamin o de Agamben, de una "violencia mesiánica" o de una "política más allá del derecho" que no cae nunca en la gestión del orden o en la distribución de las partes, los que determinan un horizonte evanescente para acciones que no ocultan su naturaleza destructiva o de bloqueo. Pero tanto este aspecto de "revolución nihilista" como la postura guerrera y más bien "virilista" del Comité invisible parece que no son unánimemente compartidos por todos los partícipes de estas "zonas" experimentales. En efecto, otros actores y componentes del movimiento se sienten más cercanos a la perspectiva del "principio democrático", y pone el acento en exigir una consulta más directa de las poblaciones afectadas por proyectos de política pública (local o nacional), por la urbanización del territorio, por la instalación de fábricas o presas, etc.

¿UNA POLÍTICA SIN LÍDER?

Un último elemento de estos movimientos puede presentarse a la vez como fuerza y como debilidad: su rechazo de toda figura de líder o de una representación fija. Sus portavoces son provisionales y todos toman el mismo nombre ("Camille" primero, y más recientemente "Rémi"), rechazando toda identificación personal. Es cierto que la personalización puede ser una trampa o un mecanismo para la manipulación mediática, y la utilización o cooptación de los movimientos sociales. Pero este rechazo a toda figura carismática o de toda idea de un jefe democrático podría significar también el *límite* de estos movimientos a la hora de situarse en una perspectiva temporal más larga y encontrar una traducción política más allá de la protesta y la oposición. Guardando las distancias, podemos decir que es el mismo problema que se han encontrado las "revoluciones árabes" (si bien de forma distinta según el país: en Túnez menos que en Egipto). Y aquí podríamos señalar que una forma actual de *reinvención de la política* a la cual se le ha dedicado demasiada poca atención en Europa va en una dirección completamente opuesta: el ejemplo de lo que a veces se designa como "ola populista de izquierdas" en América latina. Esta denominación es sin duda demasiado general porque mete en el mismo saco a Lula, a Evo Morales o al matrimonio Kirchner, pero es difícil de negar que la "ola" ha tenido efectos sociales considerables, incluido en la lucha contra la pobreza extrema, la reapropiación de "bienes comunes", etc. En este caso no se ha dado el rechazo automático del líder propio de la mayoría de movimientos "radicales" franceses, y si bien algunos de estos "populismos" tienen dimensiones autoritarias y anti-democráticas (como en el caso venezolano, sobre el cual en Francia se ha focalizado casi toda la atención), es innegable que se han conseguido progresos sociales y formas de interacción fecundas entre la política institucional y la no-institucional.

Parece que estamos aquí muy lejos de las formas de la democracia radical que evocábamos antes. Podríamos decir, *cum grano salis,* que estas versiones distintas de la "invención democrática" nos retrotraen a interpretación diferentes del pensamiento de uno de los pocos representantes de la "antropología política" en Francia, muerto al principio de los años 70 pero que hoy en día es objeto de múltiples relecturas[5], también en el campo de los movimientos que hemos citado. ¿Estamos asistiendo en los ZAD a una nueva versión del enfrentamiento original descrito por Clastres a propósito de las sociedades amazónicas: *La Sociedad contra el Estado* (*La Société contre l'Etat*)? Pero estas "sociedades", ¿carecían de "jefes"? ¿Acaso Clastres no habla más bien de "jefes sin poder", de jefes, sí, pero sin poder coercitivo alguno, y cuya función es más bien la de *hablar*, exhortar al grupo a la acción y presentarse al mundo exterior no como la "cabeza" sino como el "rostro" del grupo?

Jean-Claude Monod, director de investigaciones en el CNRS e investigador en los Archivos Husserl de París. Su trabajo se centra en la filosofía alemana del siglo XX, las relaciones entre la política y la religión, la secularización y las transformaciones de la democracia. Co-dirige la colección "L'ordre philosophique" en la editorial Seuil. En español ha publicado *Qué es la laicidad* (Editorial Proteus, 2013) y en breve aparecerá la traducción de *La Querelle de la sécularisation, de Hegel à Blumenberg* en Amorrortu editores.

- Traducción de Hugo Castignani

1. Joan Wallach Scott, *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*, Harvard University Press, 1996.
2. He desarrollado esta hipótesis de los dos modos de reapropiación del espacio en un artículo aparecido en la revista francesa *Esprit*, agosto-septiembre 2013, «Quels espaces pour la démocratie?». pp. 117-126
3. Albert Ogien y Sandra Laugier, *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, La Découverte, 2014
4. Pierre Dardot y Christian Laval, *Commun. Essai sur la révolution du XXIe siècle*, La Découverte, 2014.
5. Por ejemplo en el volúmen colectivo dirigido por Miguel Abensour y Anne Kuplec: *Pierre Clastres*, Sens & Tonka, París, 2011.

Foto de Alexandre Vigot

POST SCRIPTUM DESPUÉS DE UN GRAN HORROR, UNA PROFUNDA TRISTEZA Y UNA HERMOSA MANIFESTACIÓN

Entre el día en que te envié este texto, querido A., y el día en el que tenía que aparecer, ha ocurrido un acontecimiento terrible en París este 7 de enero. Quieres que te diga algunas palabras sobre todo esto. Es difícil para mí. Da la casualidad de que, por azares de la vida, en julio de 2010 estuve a punto de colaborar regularmente con *Charlie Hebdo*. Teníamos un proyecto, una serie de crónicas sobre filosofía; llegué a hablar de ello con su subdirector, Riss, que me invitó a una de esas reuniones editoriales que la redacción celebraba todos los miércoles. Estaban Cabu, Patrick Pelloux, Riss... Fue chispeante, abierta, llena de inteligencia, y por supuesto divertida, muy cachonda. El proyecto finalmente no se concretó, ya no recuerdo muy bien por qué... Este 7 de enero, en una de esas reuniones de los miércoles, Cabu ha sido asesinado, Patrick Pelloux, médico de urgencias que se encontraba en otra reunión cercana, ha podido llegar a socorrer a sus compañeros, y Riss ha sido herido gravemente, aunque por suerte sigue vivo. Es la primera vez que personas con las que me he cruzado personalmente mueren o salen malheridos por defender sus ideas. Para mí es un golpe inmenso.

Charlie Hebdo es una revista satírica que siempre se ha reído de todo y de todo el mundo: de los Papas y de los rabinos, de los curas y de los imanes, claro, pero también de los racistas y de los homófobos —y a veces hasta del desfile del Orgullo gay—, de los jefes de empresa y de las multinacionales, de las estrellas de cine y de los cazadores, de los periodistas y de la reina de Inglaterra, de la extrema derecha francesa (Le Pen padre e hija eran uno de sus objetivos favoritos), de todos nuestros presidentes y primeros ministros, de Hollande y de Sarkozy, de Putin y de Netanyahu. Odiaban la censura y por eso en 2005 decidieron publicar las caricaturas del Profeta que acababa de dibujar un humorista danés, y por las que estaba amenazado de muerte. Pero además les añadieron otras caricaturas de su propia pluma, entre las cuales esa portada, ya famosa, de Cabu: «Mahoma desbordado por los integristas», en la que el Profeta se tapa la cara con las manos, avergonzado, diciendo «¡Es duro ser amado por idiotas!». Esta revista defendía el derecho a reír de todo el mundo como una dimensión fundamental de nuestra libertad de pensar, de nuestra vida democrática, y no quería dejarse intimidar por las amenazas de ningún fanático. Lo terrible es que la evidencia de este rechazo de la intimidación religiosa no parece ser unánimemente compartida en esta Francia que fue, sin embargo, uno de los focos de la Ilustración: en las reacciones de los universitarios, de los chavales de instituto, de los internautas, muchos de ellos decían «lo siento por los que no habían hecho nada, pero los dibujantes se lo tenían merecido, no se hacen bromas con la religión». Es un golpe, de nuevo, ver que en las «Escuelas de la República» francesa, un cierto número de alumnos, y no solamente musulmanes, consideran que la blasfemia debería ser castigada por el Estado o por otras instancias, y que debería prohibirse la crítica de la religión.

La lucha de la Ilustración por la libertad de pensamiento y de expresión se ignora o se olvida; la laicidad no ha sido integrada, comprendida, transmitida. Es un desafío. La Ilustración está delante de nosotros. Las inmensas manifestaciones que han tenido lugar en toda Francia el domingo 11 de enero, las más importantes desde la Liberación en 1945, felizmente han mostrado el apego de todo un pueblo —e innumerables manifestaciones en el mundo entero, de tantos otros pueblos e individuos, son el eco de ese apego— a este valor cardinal de la risa y de la crítica, que el fanatismo ha querido siempre destruir, pero por el cual el fanatismo siempre habrá fracasado.

— Marjane Satrapi —

Hace poco más de veinte años que llegué a Francia. Estudié en los colegios franceses de Teherán y Viena, pero nunca había vivido en el país de Voltaire.

La idea que tenía de Francia era la siguiente: el país de la ilustración durante siglos, del existencialismo y de la amplitud mental.

Un país laico, abierto al mundo, dispuesto a recibir a culturas diversas.

Mis referencias eran Ionesco, Chagall, Picasso, Hedayat y tantos otros. Y debo reconocer que no me decepcionó.

Ya bien acogida en Francia, pude seguir mis estudios en una escuela de arte gracias a una educación gratuita que no hacía ninguna diferencia entre un francés y yo.

He podido publicar libros, hacer películas y, en resumen, he podido montarme una vida completa tal y como siempre la había deseado.

Pero, lamentablemente, las cosas han cambiado mucho en los últimos siete u ocho años. La crisis económica ha pasado por aquí. Lo siguiente es buscar un culpable. Y, como siempre que se da una situación similar, el culpable es el otro, el extranjero, el que ha venido de fuera para robarnos el trabajo, el pan, la vida.

Eso comenzó con Sarkozy, que colocó en el centro del debate republicano la pregunta: ¿Qué es ser francés?

¿Su justificación? Poder decir en alto lo que se piensa en voz baja.

Lo que olvidó es que si no decimos en alto lo que pensamos en voz baja es porque la mayor parte de las veces se trata de nuestros bajos instintos. Al que nos parece feo no le decimos que es feo. Si nos enfadamos con alguien hasta el punto de desearle la muerte, no lo expresamos públicamente. Etcétera, etcétera. Eso se llama civismo, educación, es decir, humanidad. Decir en voz alta lo que se piensa por lo bajo puede parecer una asunto de libertad de expresión, pero es sobre todo una puerta abierta a la expresión de la xenofobia, el racismo, la homofobia y toda clase de manifestaciones de odio.

Nos encontramos en una Francia en la que, en poco más de un año, varios centenares de miles de personas se han manifestado en contra del matrimonio homosexual, donde Marine Le Pen cuenta con el visto bueno del 50% de la población y donde el 30% la vota.

Hace veinte años, cuando yo llegué a Francia, un cronista mediocre, misógino y racista y una Primera Amante sin interés no habrían llegado jamás a ser los best-sellers de la temporada literaria francesa, y si se hubiera dicho en los medios de comunicación la décima parte de lo que se dice ahora, las reacciones habrían sido tremendas.

Si hace veinte años hubiera sido hoy, yo no habría venido a Francia.

Francia, mi país de adopción, mi casa. Espero que no tarde en recordar que es la heredera de Voltaire y que es necesario que se mantenga digna de tal herencia. Que la única respuesta a "qué es la identidad francesa" es justamente no hacerse nunca esa pregunta.

Marjane Satrapi (Rasht, Irán, 1969) es autora de cómic y directora de cine. Afincada en Francia, se hizo mundialmente famosa por su serie autobiográfica *Persépolis*, que adaptó para el cine junto a Vincent Paronnaud. Es también autora de otros álbumes como *Bordados* o *Pollo con ciruelas*, y directora de otras películas como la reciente *The Voices*.

‡

— Rodrigo García —

Cuando llamas por teléfono al director del CDN y su asistente te dice que está en una reunión, aunque te suene a trola, créetelo: es cierto.

He constatado que reunirse sin pausa en Montpellier, París, Avignon o Massachusetts, llenar la agenda de encuentros y desplazamientos por tierra y aire, es, para el común de los directores de teatros nacionales, algo tan apasionante como el puenting o el sexo en grupo.

Llevo diez meses en mi cargo y estoy en condiciones de afirmar que pocas cosas hay más tristes que esas tertulias oficiales que vampirizan nuestro *sagrado/tiempo/para/perder,* ese *octium* o vida intelectual, hábito que me resisto a abandonar.

Las reuniones son pactadas para producir y difundir consenso, raras veces para generar dudas o provocar el desorden. Si el arte no es una llamada a la desobediencia, si no aporta confusión a una sociedad de ideas tan claras como peligrosas, decidme quién nos podrá ayudar a descubrir el apasionante *side B* de todas las cosas.

Hay una tendencia europea (que se tiene a sí misma por progresista) a sepultar en fosas comunes o festivales temáticos las expresiones artísticas erróneamente llamadas radicales, convirtiéndolas a la fuerza en souvenirs para una élite de enterados o modernos, cuando sectores amplísimos de la sociedad están de sobra capacitados para asumirlas como regla y no como excepción.

Quien no viva en una *metrópolis-símbolo* como por ejemplo París* —que es *Todo* y es a su vez la negación de cada cosa— tendrá que tragar con una programación teatral cauta, aseada y gentil, parcheada o maquillada por *los festivales temáticos*. Permitidme una hipótesis: esta línea de pensamiento y acción cultural conservadora tiende una mano amiga a movimientos intolerantes como el Frente Nacional.

El día 1 de octubre de 2014, en el Conseil Municipal de Montpellier, la señora France Jamet, consejera municipal y de la Aglomeración de Montpellier por el Frente Nacional, hace saber que los actores de mi obra teatral *Gólgota picnic* orinan cada noche sobre el público. (Y los medios de comunicación no lo desmienten.)

Señora Jamet, aprovecho este editorial para rogarle haga usted por fin algo beneficioso para los ciudadanos: dimita.

No pagamos con nuestros impuestos el salario anual de mentirosos. A usted le pagamos para que, desde la institución, defienda nuestro derecho principal, que es vivir y expresarnos en libertad.

Volviendo a la escasa carga subversiva del arte actual: es resultado de la costumbre, del pan con mantequilla y el café con leche y cuenta con el apoyo —tantas veces inconsciente— de una considerable cantidad de artistas víctimas del *miedomercado*.

Así se edifican fortalezas de consenso. Y ahí van a parar los niños, a habitar los asfixiantes castillos de cortesía que construimos.

Hoy cancelé varias reuniones y en su lugar me puse el día entero a escribir este pequeño manifiesto y hasta saqué tiempo para escuchar un cuarteto de Beethoven.

* Es interesante cómo el artista Paul McCarthy otorgó el símbolo del consolador anal a la ciudad de París y cómo París, al desinflarlo, inmediatamente se hizo propietaria y dueña exclusiva de ese nuevo nombre. Ahora será para siempre Paris, la ciudad del dildo anal.

Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) es director de teatro, dramaturgo, escenógrafo y fundador de la compañía La Carnicería Teatro. En 2009 recibió el premio Europa Nueva Realidad Teatral. Desde 2014 trabaja como director del CDN Montpellier.

‡

— Chechu Álava —

A pesar de ser una de las sociedades más privilegiadas del planeta, en Francia desde hace tiempo se respira pesimismo en el ambiente. Está en el aire, en el inconsciente colectivo. Es un país de contradicciones, donde cohabitan auténticos defensores de la "liberté, egalité, fraternité" con una extrema derecha nostálgica de un pasado que considera más glorioso. Como el resto de occidente, Francia se encuentra en plena mutación.

Al poco de instalarme en París acudí a la gran manifestación contra el Frente Nacional, cuando en la primavera de 2002 Jean-Marie Le Pen llegó a la segunda vuelta de las presidenciales con Chirac. Me maravilló el estilo y la naturalidad de la multitud al entonar sus lemas, como si el saber manifestarse estuviera inscrito en su código genético revolucionario. Ayer, domingo 11 de enero, dudé si asistir o no con mis bebés de cuatro meses a la marcha tras los atentados contra *Charlie Hebdo*. Pero fuimos. Y presencié de nuevo cómo los franceses dan su do de pecho al expresarse en masa. Sin entrar en otras cuestiones, como el oportunismo de los políticos, da gusto verlos.

Hoy escribir sobre Francia sólo es posible con muchos signos de interrogación.

Son conscientes de sus fracturas.

Personalmente, más que Francia conozco París, que es como una dama extremadamente bella a la que perdonas todos sus defectos. Creo que un escritor latinoamericano dijo: "En París, lo más difícil son los primeros cuarenta años".

Para hacer amigos, lo mejor son las fiestas en casa de Kuki Keller, que es como la morada de Gertrude Stein pero más divertida. En ella me he encontrado con innumerables personajes variopintos y llenos de pura vida.

Chechu Álava (Piedras Blancas, Asturias, 1973) es pintora. Vive y trabaja en París.

‡

— Fabrice Epelboin —

Al igual que los tunecinos, los franceses, gracias a Facebook, han ganado un derecho inexistente hasta ahora : la libertad de expresión. Este derecho está limitado por el derecho francés, y no tolera ni el racismo, ni el antisemitismo ni la homofobia. En el siglo XX, este enfoque se antoja una solución razonable para luchar contra el racismo o la homofobia, pero en la era de las redes sociales se revela tan ineficaz como las diversas leyes puestas en marcha para combatir la piratería de la música en Internet.

La liberación de la palabra racista y homófoba en las redes, que se traduce en una violencia cada vez mayor en el seno de la sociedad, subraya tanto la ineficacia de decenios de políticas públicas orientadas a combatir estas plagas tanto como la incapacidad de los políticos y los medios de comunicación para orquestar el debate público, lo que abre la vía a soluciones radicales cuyo único punto en común es el abandono de toda esperanza democrática para el futuro del país.

La France, dibujo de Chechu Álava

Me aterroriza ver cómo un partido político de extrema derecha —el Frente Nacional— que conocí, cuando era adolescente, como abiertamente neofascista y ultraliberal, se transforma a marchas forzadas hasta el punto de apropiarse del programa económico y social que hasta hace poco constituía la especificidad de la extrema izquierda.

Me da miedo asistir a la adopción, por parte de un sector cada vez mayor de la población de los puntos de vista que constituyen un partido de extrema derecha: la xenofobia, el rechazo a la inmigración o el repliegue indentitario, que en estos momentos no sólo son aprobados por una mayoría de la población sino que, peor aún, sirven de inspiración al partido tradicional de derechas —el UMP—, hasta el punto de que este último, dirigido por Nicolas Sarkozy, ha reclutado a su estado mayor en el seno de la extrema derecha con el objetivo de "renovarse", según ha anunciado.

Me aflige mucho la reacción de los militantes y los dirigentes de izquierdas, empeñados en calificar de fascista todo aquello que les resulta diferente, que se tapan los ojos en lo concerniente al fenómeno de la escalada de la extrema derecha en Francia. Obstinadamente rehúsan analizar la evolución del Frente Nacional, tanto en su discurso como en su forma; esto convierte su estrategia de lucha en inoperante y contraproducente.

Me deja boquiabierto que el Frente Nacional, partido de extrema derecha, que hace apenas diez años no tenía nada de moderno, haya sufrido una transformación tan radical mediante el uso que hacen sus militantes y simpatizantes de las herramientas que ofrece Internet. Funcionando en red, con un número incalculable de rebotes en los blogs, en Facebook y en Twitter, ha sabido transformar su exilio de los medios *mainstream* en una destacada adaptación a la era de Internet, lo que le ha resultado más eficaz que a todos aquellos partidos políticos cuyo funcionamiento no ha cambiado en las últimas décadas.

Claramente, mi futuro no está en este país. Tendré que encontrar uno que me acoja, y prepararme un exilio que espero de corta duración. Tras la revolución tunecina, la gente le dio el poder a los islamistas, los únicos que no habían participado nunca ni en la corrupción ni en la dictadura; los franceses parecen decididos a hacer lo mismo con el Frente Nacional. Confiemos en que, como en el caso de los tunecinos, el experimento no dure mucho. Francia necesita un movimiento como Podemos, pero para ello hará falta agotar la influencia de los partidos tradicionales en la vida política del país.

Fabrice Epelboin (París, 1970) es empresario, periodista y profesor de Ciencias Políticas en la universidad parisina Sciences Po. Experto en social media y activista en materias como la neutralidad en la red, open source y hackerismo cívico. Se implicó especialmente en la revolución tunecina de 2010-11, desempeñando un papel decisivo como defensor de la libertad de prensa desde el blog ReadWriteWeb, cuya versión francesa dirigía. Es miembro del colectivo Telecomix, con el que tomó parte en la #OpSyria contra los regímenes de Siria y Libia, lo que le supuso ser amenazado de muerte. Escribe habitualmente en Reflets.info, bitácora especializada en periodismo libre y transparencia en la red. Vive en París.

LA FRANCIA LÍQUIDA

— Bertrand Raison —

Michelet, hombre dichoso, escribía en el prefacio de la edición de 1869 de su voluminosa *Historia de Francia* que había "visto a Francia" en los destellos de la revolución de 1830. Hoy en día, y desgraciadamente, otros profetas carentes de visión le vaticinan a esa misma Francia un horizonte calamitoso en nombre de la supuesta eternidad de la nación. El historiador, por su parte, le reconocía sin duda un recorrido agitado, pero no definitivo. Y es que uno no se desliza de siglo en siglo en una mansedumbre constante. Todo lo contrario. El pulso de la historia late al ritmo de los continuos intercambios con el desorden. En vez de caer en los diagnósticos desilusionados de nuestros contemporáneos, Jules Michelet analizaba al modo de un químico los distintos materiales necesarios para el compuesto que deseaba para Francia. El contundente menú que había elaborado en la vorágine de sus páginas sí que daba fuerzas. Una cocina que no se parece en nada a los platos insípidos que ahora nos venden, so pretexto de añoranza de una edad de oro. Las almas tristes, temerosas de ver desaparecer la unidad del Hexágono, entonan un canto de la decadencia sin darse cuenta de que en esa hermosa ficción no hay nada obvio y que se construye y se refuerza con nuestros miedos y nuestra voluntad de repliegue ante la crisis. Esa unidad de Francia, que hace tanto fantasear a los partidarios de un nacionalismo igual tan terco como rabioso, tenía sin embargo otro nombre para Michelet: libertad. Por eso, para no quedar presos en esa apnea mortífera, para deshacernos de su tenaza, nos remitiremos a una aventura editorial ejemplar que el año pasado cobró forma de

Foto de Enza Bianchimani

libro, *France(s) Territoire Liquide* [Francia(s) Territorio Líquido]. Los autores, un colectivo de fotógrafos, dan cuenta de las metamorfosis de una unidad en continua recomposición. Una Francia, por definición, plural, puesto que si nos ceñimos a la mera división administrativa en zonas, la clasificación tiende naturalmente a multiplicarse.

Por lo general, aparte de departamentos y regiones, cada administración procede a sus propias divisiones. El Ministerio de Defensa, por ejemplo, distingue siete zonas militares. Por su parte, las grandes empresas también dividen el territorio a su antojo, haciendo caso omiso de las fronteras administrativas cuando éstas no corresponden a su política de abastecimiento —así es como funcionan la distribución a gran escala o la industria petrolífera—. Ya que, en realidad, un territorio que no dependiese de ninguna división estaría abandonado, sin vida y de algún modo fuera del conjunto al cual pertenece. De ahí la batalla actual respecto a la modificación (con vistas a su reducción) de la lista de las veintidós regiones del país.

Volvamos pues a ese colectivo de 43 fotógrafos que, por iniciativa propia, decidieron lanzarse tras las huellas de la misión fotográfica de la DATAR de los años 80, reconstituyendo con nuevos trazos los contornos del paisaje francés. Financiando ellos mismos sus trabajos sin depender de las instituciones, llegaron incluso a nombrar un comisario inglés, Paul Wombell, que tuvo la tarea de coordinar la labor de los participantes y de llevar a término un proyecto que duró cerca de tres años. Sin tener que atenerse a la faceta exclusivamente documental, la nueva misión propone un enfoque sensible del territorio. No busca pues la exhaustividad de un inventario imposible, más bien se centra en las líneas de fractura de lo que en última instancia es un retrato inacabable. Recensión difícil, ya que si la actividad humana deja inevitablemente huellas en la superficie de la Tierra, sucede lo mismo con los estados-nación, los cuales no paran nunca de segmentar el perímetro de sus zonas de dominación. Por lo pronto, que dicho mosaico de naciones haya conquistado el planeta y deslumbre todavía a nuevos adeptos no ha de ocultar que las fronteras se han vuelto sumamente permeables, que la transmisión de datos las vuelve obsoletas, sin hablar de la mundialización del comercio que, ya antes del siglo XXI, saltaba con facilidad tan frágiles murallas. No se trata de predicar su extinción sino de conjeturar que quizás no duren eternamente. En cuanto al rompecabezas de nuestra división departamental, si bien pudo aturdir a generaciones de alumnos (que se quemaban las pestañas para aprenderse la lista de memoria), es poco probable que conserve la invariabilidad de sus formas y contenidos. Dicho de otro modo, como sugiere Jean Christophe Bailly en la introducción de *France(s) Territoire Liquide,* ¿deberíamos seguir reproduciendo hasta el hartazgo las leyendas de viejos mapas con los mismos ayuntamientos e iglesias, o más bien interesarnos en figuras nuevas, más finas y menos convencionales? Hemos pasado demasiado tiempo bajo los laureles de una Francia conforme y aferrada a sus posesiones, privándonos de una lectura en que el territorio sea concebido como un espacio de porvenir. Concepción que, a fin de cuentas, es la única viable, puesto que el territorio "nunca se queda quieto y evoluciona constantemente". Es precisamente a ello que nos convidan los fotógrafos.

Al no haber obligación de redactar un informe, éstos pudieron recorrer las rutas y costas del país sin miras a la magnitud del resultado. Nada de grandilocuencia, pues. Más bien una atención rigurosa a esos movimientos que, por lo general inadvertidos, inciden en aquello que tenemos tendencia a considerar incambiable, inmutable: el territorio. Como testimonio de ello están las fotos de Michel Bousquet, cuyo objeto es la línea de prueba (hoy por hoy en desuso) del Aerotrén. Este precursor del TGV [Tren de Alta Velocidad francés] iba a más de 400 km/h por encima de unos cojines hinchables. Un proyecto revolucionario que, sin embargo, cayó en el olvido a mediados de los 70, puede que víctima de la competencia de la compañía nacional de trenes. Apenas subsiste la vía aérea que, a unos diez metros de altura, domina los cultivos de cereales de la llanura de la Beaucé, al norte de Orleans. Una construcción imponente que todavía surca campos y bosques, ya que, dados los exorbitantes costes de desmantelamiento, quedó abandonada, derruyéndose ahí mismo. Por mucho que el manto del bosque la haya invadido, convirtiéndola en algo salvaje, el campo que la rodea, arreglado metódicamente, le da un aire de artefacto de ciencia ficción, impecable, intacto. Y lo mismo hace pensar en las alucinaciones de Moebius o en el *Stalker* de Tarkovski. Vestigio de un mundo perdido, esa vía férrea única, de 18 kilómetros, se detiene brutalmente, frenada en su progresión por no se sabe qué accidente. Lo más insólito es que esa vía (futurista en otros tiempos) siga estando junto a la línea París-Orleans; proximidad que, en una bella elipsis, enfrenta cara a cara una tecnología desaparecida con lo más avanzado de la red ferroviaria actual. Así pues, el viajero del tren de alta velocidad, apoyado en la ventana, tendrá tiempo de sobra para buscar la razón de ser de esa enigmática hilera de postes de hormigón que empieza de improviso y bruscamente se acaba. Y si puede hacerlo es porque la ruina, por fantástica que parezca, resiste al tiempo.

Buscando plasmar el misterio de semejante encuentro, el fotógrafo se las arregló para que esta arquitectura se injertara en el contexto de una excavación a cielo abierto, en la que las líneas temporales se nublaran en un mismo horizonte. Símbolo del progreso en otra época, el Aerotrén, con sus turbinas, movilizó a los medios antes de caer en la indiferencia. Ahora bien, el silencio que lo envuelve pone ante nuestros ojos el signo de un futuro perteneciente al pasado, que irrumpe sin aviso en el presente de nuestra modernidad. Ese choque súbito de referencias elabora el paisaje, inerva la memoria de los suelos y sacude a un mismo tiempo lo que vemos y lo que habitualmente se denomina —no sin imprecisión— una imagen fija. Lábil, el territorio no para de desquitarse con el mapa que intenta seguir y comprender la irresistible dinámica de los flujos. No hay vencedor en esta historia, sino una asociación que se renueva una y otra vez y cuya palabra clave sería: inestabilidad.

Hemos de añadir que si bien el territorio no se limita a sus divisiones, la gente que lo habita se encarga de por sí de alterar dicho marco. Por ejemplo, ese magnífico día de 2004 cuando irrumpió en las pantallas la película de Abdellatif Kechiche, *La escurridiza, o cómo esquivar el amor.* Un fabuloso homenaje al desvío de los prejuicios que comúnmente atacan a la periferia: los bloques de viviendas, los controles de la policía, las peleas, los vendedores de droga. A nadie se le ocurriría ni un solo instante pensar que algo podría ir bien. Pero he aquí la escena: un aula, unos adolescentes, una profe de francés que les propone montar la pieza de Marivaux, *El juego del amor y del azar.* Genial idea del cineasta, la de eludir el espectáculo de fin de año, instalando a la compañía y al texto

en el corazón mismo del barrio, al aire libre, a las puertas de los bloques de viviendas de protección oficial. De entrada, la cosa toma cuerpo en torno a los sentimientos de este iracundo grupo de una labia eufórica, sin igual. Y rápidamente la analogía se impone: personajes de la pieza y alumnos-actores tropiezan con el mismo impulso con los desvaríos del corazón y de la razón. No les cuesta entender la lección. Que en la pieza de Marivaux, fatalmente, los ricos se enamoren de los ricos y los pobres de los pobres. Bajo el aguijón de la profe, nada se les va. Pero lo más asombroso —además de la increíble energía de los actores: la vibrante Lisette de Sara Forestier o el patético Arlequín de Osman Elkharraz— es la convulsión de la lengua. Una lengua que capta, pega, grita, disimula y entrega en estado bruto los afectos de los protagonistas de esta clase en efervescencia. Una hazaña del lenguaje que no da tregua, saltando de la lengua del siglo XVIII a las sinuosidades del argot. Un microcosmos de la periferia parisina que empuja con coloridos y acentos inesperados las velas de la nave de Marivaux, a la cual —viento en popa por obra y gracia de una oralidad tempestuosa— la deja sin cuidado la sarta de clichés que reduce la literatura del Siglo de las Luces al gueto de las élites. Y continúa bogando entre ayer y hoy, sin encallar.

Diez años después, la directora Céline Sciamma lanza con rabia su *Bande de filles* [*La banda de las chicas*] al asalto de las coacciones de su medio social. Seguimos en la periferia, pero aquí las cuatro chicas negras de esta banda solar deciden no soportar más las leyes de la religión, de la familia, del hermano mayor. Fieles a sus deseos, sacuden las cadenas que las atan a una tradición asfixiante. La heroína adopta como nombre de guerra Vic (de victoria) cuando se une al clan. Un cambio de identidad que le permita ser por fin ella misma. Sin embargo, el camino es áspero y la victoria difícil: por mucho que baile con las otras chicas oyendo *Diamonds,* el hit de Rihanna, que se pruebe ropa robada o que pelee, el grupo sólo dura un tiempo. Sin inserción escolar, Vic vuelve al barrio de la periferia, dejando atrás a sus hermosas amigas, y continúa las etapas de una lenta metamorfosis. Duro regreso a ese mundo del que quería huir y que enseguida le cae encima; ese mundo de *maromos* para los que ella "no es más que una *jaca*". Dan ganas de saber cómo seguirá esta historia.

Imposible terminar este *tour de France* de la resistencia a los tópicos sin evocar los artículos de Florence Aubenas, que reconstituyen día a día la vida en el país. En particular, las páginas dedicadas al último camping salvaje que queda en la Camarga, no muy lejos de Salin-de-Giraud, a orillas del Mediterráneo. Allí, en ese pedazo de mundo sin agua, sin electricidad, sin avituallamiento, miles de personas se congregan cada verano entre caravanas y casetas improvisadas. Y pueden disfrutar de esos 10 km de playa en los que no existe ningún tipo de reglamento. Según uno de los veraneantes, "es el último lugar donde todo parece posible". Enganchados con las dunas, disfrutan de esa droga dura que se llama libertad, y que contra viento y marea será siempre el modo de decir que la razón la tendrá —esperemos— la gente y no el mapa.

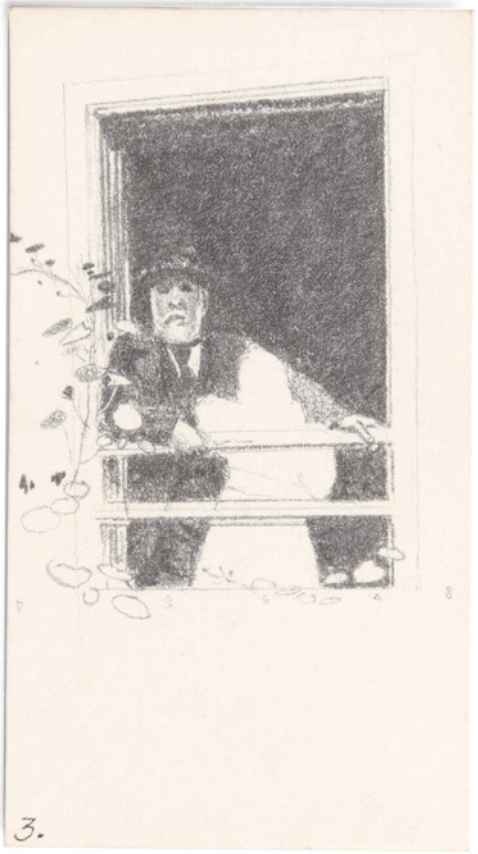
Bertrand Raison vive y trabaja en París. Trabaja en publicidad, es profesor de Pilates y colabora habitualmente con la revista *PalaceCostes*.

- Traducción de José A. García Simón

Tres días de horror indescriptible, tres días de catástrofe, de sirenas, de muertos, de asesinatos en el nombre de Dios, tres días que han puesto a Francia de rodillas, tres días que nos han sumido en la tristeza, tres días que nos han acercado a la sumisión, que nos han llevado a los caminos de la división. Y después, este domingo, los momentos del milagro: de Marsella a Lyon, pasando por París y otras capitales del mundo, esos millones de paseantes, de todas las edades y todas las orillas, que hacían una fiesta de volver a encontrarse, esos manifestantes de la resistencia que celebraban la unidad recobrada, la capacidad de estar juntos. En sobresalto inmenso, la República era de todos, y cada uno la llevaba en los brazos. Sí, había alborozo entre los que marchaban. La Francia asustada recuperaba la sonrisa de la protesta, se indignaba ante todos los profetas de la desgracia y los sembradores del terror. Por fin la Francia de las Luces renunciaba a sus desgarros, reconocía, en la era de Internet, la hoja de papel y el lápiz de los dibujantes. Herramientas de la libertad, florecieron por todas partes, en carteles en las paredes, impresos en camisetas, plantados juntos a los árboles como banderas ondeando al viento de la revuelta. Qué símbolo para aquellos que trabajan para enfrentar las razas y las religiones : el pueblo francés estuvo allí, con todos sus componentes, judíos, musulmanes, ateos, todos para siempre Charlie, y nadie que atizara las brasas del odio ordinario. Sí, se dice que habrá un antes y un después del 11 de enero. Qué imagen, también, la de los asesinos refugiados en una imprenta, y qué cruel ironía la de ver que el libro puede darnos a la vez veneno y sabiduría. ¿Qué recorrido les ha llevado desde la ignorancia de la letra y el espíritu a la masacre de la redacción y a la matanza de Vincennes? Pero qué hermoso día, en el invierno de nuestra crisis, en el que podemos reivindicar sencillamente, a lo largo de las calles, la imperiosa necesidad de nuestra fraternidad.

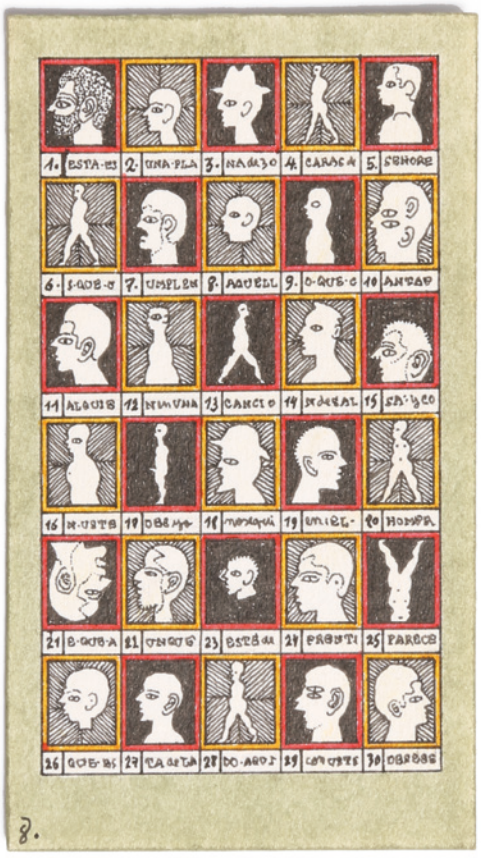
- Traducción de BM

365



José Antonio Suárez Londoño

7.


1. ESTA-ES
2. UNA-PLA
3. NAMIGO
4. CARACA
5. SEÑORE
6. S-QUE-S
7. UMPLEN
8. AQUELL
9. O-QUE-S
10 ANTAÑ
11 ALGUIS
12 NINGUNA
13 CANCIO
14 NAVEAL
15 SA:BEO
16 N-UBIS
17 OBEJA
18 MONAQUI
19 UNIEL-
20 HOMBR
21 B-QUE-A
22 UNQUE
23 ESTÉAN
24 PRENTI
25 PAREÇE
26 QUE-RS
27 CA-ETA
28 DO-ARDI
29 CAMINS
30 OBREGE

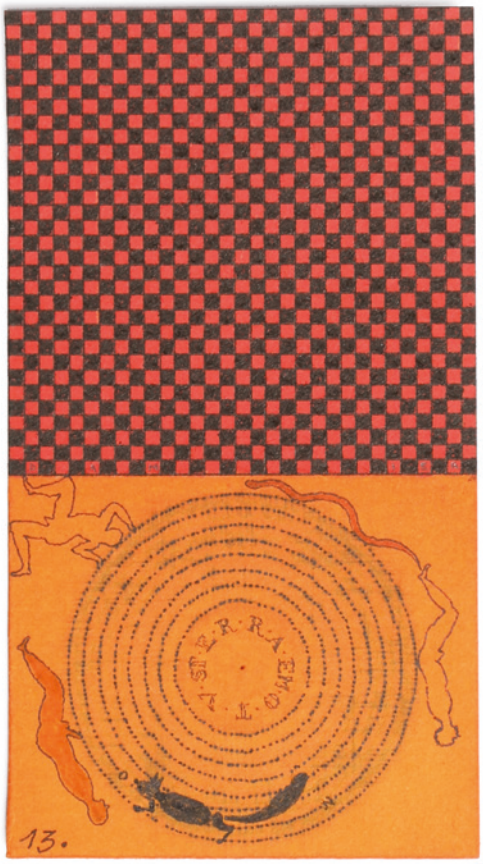
8.

9.

10.

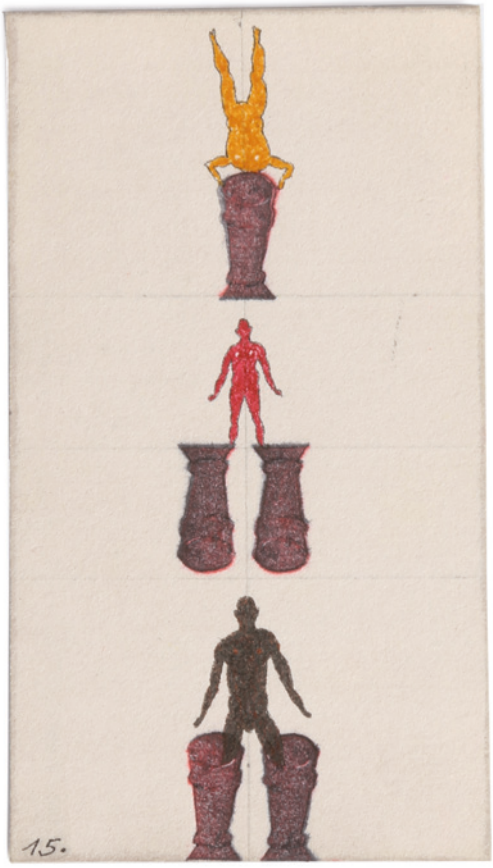
11.

12.



13.

14.


15.

16.

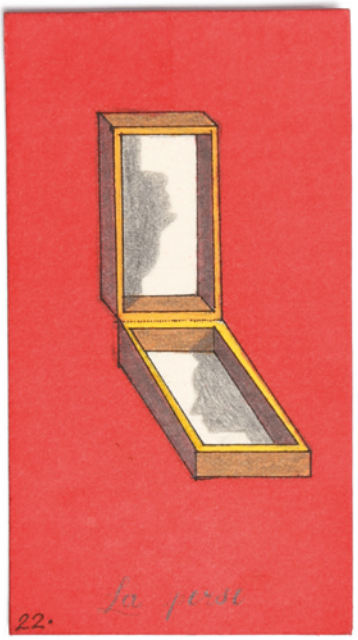
17.

18.

19.

20.

21.



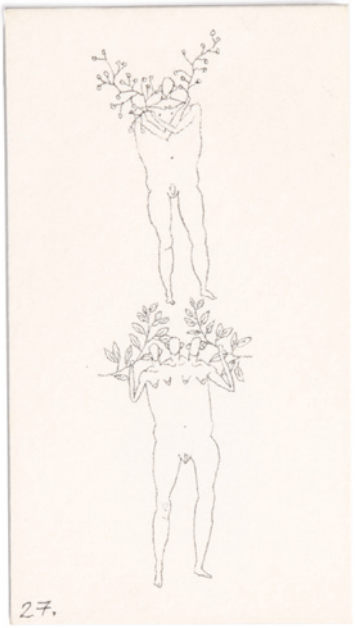
22.

23.

24.

25.

26.


27.

28.

29.

30.

La serie 365 nace del diálogo entre el escritor Héctor Abad Faciolince y José Antonio Suárez Londoño. El proyecto se inició en 1994 y consistía en que Suárez Londoño realizaría un dibujo diario que el escritor acompañaría con sus escritos. La colaboración no llegó a culminar pero Suárez Londoño continuó dibujando diariamente hasta completar la serie. La selección que presentamos, dibujada sobre tarjetas de 9 x 5 cm corresponde a un mes de trabajo.

En los años 80 comenzó a fabricar pequeños sellos en gomas de borrar y continúa haciéndolos en la actualidad. En esta página reproducimos la impresión del que ha realizado expresamente para *El Estado Mental*.

EL CUMPLEAÑOS DE EVO MORALES

Rafael Gumucio

Nunca he probado LSD, éxtasis o ayahuasca, pero dudo que sus efectos sean más poderosos que la suave inclinación con que el avión busca la pista de El Alto, el aeropuerto de La Paz, capital de Bolivia.

Durante quince minutos el avión sobrevuela una infinita piel desierta que interrumpen de repente lagos esmeralda y huellas solitarias de pastores de llama. Hasta que de pronto se decide a posarse como una libélula sobre una tierra que se vuelve tan abstracta como el cielo. Cimas de volcanes, nieves eternas, cordilleras que rozan las nubes que se confunden con los sembradíos, para luego, casi rozando las alas del avión, en las calas, las calles, las fábricas del mismo color del suelo. Y luego campanarios celeste, azules, blancos, un permiso de color en esa inmensidad de terracota, porque las iglesias son los únicos edificios que no pagan impuestos cuando el constructor los termina.

Una ciudad como de juguete hacia la que el avión baja, o más bien se recuesta, para aterrizar a 4.000 metros de altura. El aeropuerto internacional más alto del mundo, te explican con orgullo los bolivianos, como si sus imposibilidades fuesen la garantía de su sobrevivencia. Isla en plena tierra, resumen de todos los paisajes, errores, maravillas, terrores del continente, que de alguna forma extraña parece anclarse en otro mundo, anterior a América misma.

¿La China de los guerreros de terracota o la gran muralla? Porque no es del todo castellano, ni quechua, ni aymara el idioma que te hablan los policías militares que levantan metralletas más grandes que ellos mismos y que revisan tus papeles y maletas tratando de alargar el momento de puna inicial, esos largos minutos en que tratas de saber si tu cuerpo aguanta la altura.

–No te agaches a recoger los bolsos, derecho todo el tiempo, mantente derecho — insiste mi primo Marco. Porque soy parte de la delegación que viene a presentar *Miguel Enríquez, un nombre en las estrellas*, del historiador Valenciano Mario Amorós. La biografía del líder más prominente de la izquierda guevarista chilena (y padre de mi primo), muerto en un enfrentamiento con la policía política de Pinochet el 5 de octubre de 1974. Libro prologado por Evo Morales, que lo presentará en el Palacio Quemado. Un héroe aquí, donde el Che Guevara es una suerte de padre de la patria, y la guerrilla latinoamericana una materia de estudio obligatorio en manos de un grupo, el del presidente, que consiguió todo lo que las armas querían lograr justo cuando las dejaron y entraron a la democracia burguesa.

El sol calienta el frío obligatorio del altiplano. Abordo con lentitud la camioneta que atraviesa El Alto, el suburbio interminable que sobrevuela La Paz. Ciudad sin plano, urbe sin urbanismo, que alberga los domingos el mercado de las pulgas más delirante de América, donde se puede comprar desde un niño hasta un helicóptero, pasando por chombas, chalecos, fetos de llama para la buena suerte.

La lentitud a la que te obliga el aire es parte de la experiencia. No hay nada que comprender, nada que diagnosticar, éste es al mismo tiempo el mismo planeta y otro. Porque en La Paz, los ríos no corren sino que se esparcen. El barrio lujoso es el bajo, mientras las alturas son sinónimo de pobreza. Los autos no creen en los semáforos (cuando los instalan en los barrios los vecinos protestan), y los cementerios rodean cerros de arena seca del valle de la Luna, como de un western también imposible.

—El centro —avisa el chófer.

Aduanas, ministerios, tiendas de tercera y cuarta mano, una ciudad latinoamericana de los años cuarenta que sobrevuelan impecables cabinas de teleféricos rojos, verdes y amarillos, que cumplen aquí la función que en otras ciudades cumpliría el metro. Porque aquí la tierra es el cielo, y el cielo un vecindario más de la ciudad imperturbable que espera la inauguración de la línea verde del teleférico. Impecables cabinas de colores chillones que son el símbolo más visible de un nuevo orgullo. La Bolivia de Evo Morales Ayma, ese líder improbable que llegó al poder cuando huyeron todos los demás. En cinco años, cuatro presidentes distintos que no pudieron calmar las protestas que Morales lideró desde su doble papel de líder social y diputado. Un gobierno que todos pensaron en Bolivia que sería corto y desastroso y que lleva ya nueve años en el poder, un periodo inauditamente largo de prosperidad (cinco puntos de crecimiento anual), que ha terminado por conquistar incluso a las elites de Santa Cruz, la ciudad más "blanca" de Bolivia, donde residían los enemigos más enconados de Evo, que terminaron votando por él en las elecciones presidenciales del pasado 12 de octubre.

—Falta el Beni nada más —se lamenta Evo Morales, tomando a sorbos una Gatorade que le ayuda a recuperarse del partido de fútbol que perpetró a 4.000 mil metros de altura esa misma mañana.

El Beni, en el selvático norte, es la única región en la que no ganó las elecciones. Próspera y ganadera, ahí los dueños de la tierra aún controlan el voto de sus inquilinos, explica Evo. Hay poca gente del occidente altiplánico boliviano; los más pobres, los más aymaras también, han emigrado, como lo hizo su familia de niño.

Evo Morales abre él mismo la casa sin guardias, empleados, asesores, carpetas, celulares. No se ha quitado la camiseta azul de su equipo de fútbol, el Sports Boys (que anunció su simbólica contratación de volante central esta temporada, convirtiéndolo en el jugador profesional más viejo del mundo, aunque nunca ha disputado un partido). Es la víspera del cumpleaños de Evo Morales (el 26 de octubre), una fecha que solía pasar por alto cuando era un dirigente cocalero, porque de chico le enseñaron que cumplir un año menos de vida no es para celebrar. Fecha que ha ido celebrando desde hace unos años, como una forma de reunir a su equipo de trabajo (que no conoce vacaciones ni horarios), de agradecerles, de cohesionarlo, de hacerlo parte de su leyenda, que empieza en el lugar mismo donde suele celebrar los cumpleaños, en el Chapare, donde, partiendo como encargado de deportes del sindicato campesino, se hizo dirigente de todos ellos.

Luis Arce, el ministro de Economía de Bolivia, es pequeño, redondo y sonriente. No sabe si ir o no al Chapare a celebrar el cumpleaños del jefe. "Tiene que terminar el presupuesto y 'esas fiestas, tú sabes'." Un llamado de la secretaria del presidente a su celular decide por él.

–Voy a ir— contesta antes que al otro lado del teléfono le expliquen para qué llamaron.

No conocía casi a Evo cuando éste, para su sorpresa, lo nombró ministro. Estuvo entre los que redactó el programa económico, pero no participó de las reuniones en la campaña porque éstas eran convocadas a las ocho de la mañana, la hora en que daba clases en la Universidad de San Andrés. No abandonar sus clase le sirvió sorprendentemente cuando, al ser nombrado ministro, la mayor parte de los economistas más reputados del Bolivia desertaron del Estado. Puso a sus alumnos en el Banco Central y en el ministerio. El primer año mantuvo las variables macroeconómicas, la inflación, la deuda externa, los balances, dejando que la elite cruceña pensara que nada importante iba a cambiar. Cuando ésta pensaba que lo peor no llegaría, Evo decidió cambiar los contratos de los hidrocarburos e invertir exactamente la proporción de propiedad pública y privada.

La batalla empezaba recién. Huelgas, boicots, errores, reactivación, contratos millonarios, sequías, lloviznas, deuda externa, deuda interna. Arce habla de todo eso con una sonrisa de oreja a oreja, como un juego de escondidas, en que tuvo que extremar lo que menos parece faltarle al equipo del Gobierno boliviano: una inmensa imaginación para inventar créditos a las microempresas, firmar acuerdos con inesperados inversionistas, posponer huelgas, unir pequeños productores para romper el boicot de los panaderos y pensar en convertir luego Bolivia en una potencia agroalimentaria.

Las palabras *imperialismo* o *neoliberalismo* no aparecen casi nunca en su relato,

Foto de apertura de Harri Jarvelainen

sin embargo. Sus enemigos parecen ser más los colegas de la universidad, los economistas posgraduados en universidades americanas que atribuyen el milagro boliviano al precio de los hidrocarburos. Pero ya hubo una crisis, el precio se fue a los suelos el 2009, sonríe Arce, y Bolivia siguió creciendo.

—¿Qué entiende Evo de economía?— no puedo evitar preguntarle a su ministro.

Como en casi todos los temas Evo traduce las medidas y propuestas de su ministro a su vida personal, me explica Luis Arce. Una vida personal que, como la mayoría de las vidas de los bolivianos de a pie, está marcada desde la infancia misma por la compra y venta de papas, de maíz, de llamas, de hojas de coca después. Y las deudas, y los plazos, y los intereses.

¿Es eso lo que explica el éxito económico de Bolivia? El realismo no como una idea, no como un deseo, sino como una experiencia que contradice la rigidez misma del discurso. Un joven profesor de Historia chileno me habla en un restaurante libanés del centro de La Paz de su decepción. Trabaja en la vicepresidencia, en un centro de estudios que ahí se desarrolla. Álvaro García Linera, el vicepresidente, es el ideólogo de la revolución. Un doctor en matemáticas que pasó diez años preso por apoyar la insurrección indígena. Alto, el pelo blanco, los ojos iluminados: si esta revolución estrictamente pacífica tuviera un Robespierre, sería él, que conoce al dedillo cada sigla de la guerrilla de los años setenta. Al joven eso no le parece suficiente. Vio dos investigaciones marxistas pararse ante de realizarse. Explotadores y terratenientes que odiaban a Evo a muerte se presentaron en su lista en estas elecciones, que aunque son un éxito visible para el Gobierno se han convertido para el joven historiador chileno en el símbolo mismo del fracaso del proceso.

No sabe qué hacer, algo en su tono parece esperar que le aclaremos su duda. Ya viajó a Cuba, donde terminó su posgrado; piensa que quizás sería mejor ir a Venezuela. Pienso, sin decírselo, que su decepción confirma mi esperanza. La revolución boliviana no es pura; no pretende serlo, pero lo es aún menos de lo que pretende. Evo quiso ser futbolista, y fue trompetista de su sindicato; llegó al antiimperialismo y al socialismo por experiencia más que por convicción, y puede justamente en nombre de esa experiencia vital defender el trabajo infantil (¿qué habría sido de su vida de no trabajar de niño?), justificar su odio a esos Estados Unidos que quemaron las plantaciones de coca en el Chapare.

—Qué pena que no vayas al Chapare— le lanza a mi primo.

Porque todo eso, la revolución, el Gobierno, todo eso lo sintetiza la cabeza de Evo en el Chapare. Trópicos en estado salvaje, nos advierten otros miembros de la comitiva, cuarenta grados Celsius. Un calor y una humedad que litros de chicha, cerveza y Singani (un aguardiente con 80% de alcohol), con que brindan abundantemente sus amigos y ministros, no ayudan a conjurar. Una fiesta que se sabe cuándo empieza pero no se sabe muy bien cuándo termina.

Evo Morales y Rafael Gumucio

—Estoy tomando tabletas— se disculpa Evo por no acompañar al resto, que toma Johnny Walker etiqueta verde y maní lanzando toda suerte de brindis por "el jefazo", como lo llaman imitando el tono con que Evo suele llamar *jefe* a toda suerte de funcionarios, sindicalistas, amigos y enemigos, a los que pide favores o adhesiones con una humildad que es a la vez completamente natural y también una forma de estrategia. Evo sonríe como sonríen los niños, los dientes amarillos que brillan más aún en contraste con su piel morena, que no permite adivinar en qué esta pensando, no porque esconda nada sino porque su falta total de protocolo te mantiene encandiladamente sorprendido, sin saber dónde estás.

Esa sonrisa que acompaña casi todas sus frases y que es su forma de timidez, una timidez que ha reprimido y domesticado hasta convertirla en un especie de fuerza secreta. Intraducible Evo Morales, que pasa sin transición de Mister Chance, el jardinero presidente de la novela de Jerry Kosinski, al Che Guevara. Un animal político que nunca usa cifras o citas, que conversa en una perfecta horizontalidad, que sólo quiebra el uso de esa intuición todopoderosa que le hace apurar o descartar encuentros, cambiar agendas, aterrizar en otros lugares, adivinar intenciones.

—¿Cuánto años cumple?— le pregunto, cometiendo la imprudencia de no tutearlo como todos naturalmente lo hacen, como él mismo no deja de hacer nunca, a no ser que esté hablando con algún periodista norteamericano.

—Llegué a presidente a los 44— responde coquetamente.

Lleva nueve en el poder, o sea tiene 53 años calculo, ni una cana, ni una arruga, los brazos desnudos sobre la mesa de vidrio, las piernas abrazadas a las sillas altas de bar donde nos instalamos para mayor incomodidad. El poder que pulverizó la lozanía de Obama, que le hizo perder la mitad del pelo a Ricardo Lagos, que blanqueó hasta la barba del imperturbable Lula, no parece haberle hecho a Evo Morales la menor mella. Alto, fuerte, los ojos pequeños que no dejan de anotar nada, pero que no denotan nunca preocupación o cansancio, Evo Morales pareciera vivir el poder no como un deber o una venganza, sino como un juego. No se ha casado (aunque tiene un hija y muchas historias que se cuentan en voz alta). Les recomienda a sus ministros que no se casen para estar disponibles a todas horas. Él duerme 15 minutos cada cuatro horas. Pasó esta mañana, una mañana que empieza a las cinco, en el palacio; jugó al futbol a la orilla del Titicaca, va a pasar por Cochabamba antes de internarse en el Chapare e ir de ahí a Roma.

Una perpetua campaña electoral, un campamento que hay que levantar y volver a instalar sin fin. Una fiesta, como ese cumpleaños que dejó de ser sinónimo de un año menos de vida para convertirse en la ce-

lebración de un año más de este gobierno plurinacional, revolucionario, antiimperialista, socialista, que no tiene más ambición que cambiar para siempre las bases sobre el que el país intentó hasta ahora su historia. Nuevo nombre, nueva bandera, constitución nueva. Un Gobierno fundacional que, según muchos analistas, no sea más que la consecuencia de décadas del discurso nacionalista y desarrollista que dominó la política y la intelectualidad del país por toda la mitad del siglo pasado. Un discurso de reivindicación de la tierra, del orgullo indígena, que Morales y sus amigos tuvieron la definitiva audacia de tomar en serio justo cuando se había convertido en un mero tic verbal, una ampulosidad vacía que Morales llenó de su propia biografía.

—¿Leíste mi libro? —me pregunta a quemarropa.

Le digo que leí *El jefazo*, del argentino Martín Sivak, retrato cercano de Evo en el poder.

—No, ése no, el otro.

—*Mi vida de Orinoca al Palacio Quemado* —me explica "el compañero" que hace de chófer o asesor personal, no se sabe, y que Evo llama "mi embajador chiquitilandia", porque no mide más que un metro cincuenta.

—Vas a llorar. Vas a ver, vas a llorar —insiste Evo.

Quiere regalármelo pero no tiene ningún ejemplar consigo.

Su vida es su principal capital político. Parte esencial de casi todos sus discursos, que son en el fondo conversaciones con dirigentes sociales a los que Evo intenta siempre traducir a su idioma, ese castellano que no pierde el tiempo en pronunciar, una música sin verbos, en que los adjetivos se saltan también al sujeto, porque se basa en una complicidad anterior, una lengua subyacente que es y no es el aymara de su infancia en el altiplano. Una infancia que el fenómeno climatológico de El Niño cambió para siempre, obligándolo a él y a su familia a emigrar al Chapare, donde después de intentar el fútbol y la música se hizo dirigente.

Su vida no ha cambiado, piensa, quiere que pensemos. Busca las sillas donde sentarte. No tiene asistentes, se sirve él mismo todo lo que toma. Ese alarde de humildad me hace pensar en el papa Francisco, que ha hecho también de la sencillez una imagen de marca.

—Ahora tengo Papa, antes no tenía —levanta el vaso de Gatorade para celebrar.

Porque, para alivio de Luis Arce y de los otros invitados, este año el cumpleaños en el Chapare tiene fecha de término. Es sábado en la noche, la fiesta empieza el domingo en la tarde en una barraca a la orilla de la selva. El miércoles Evo viaja a Roma. En un gesto inédito, el papa Francisco alargó la típica entrevista de una hora o dos con los mandatarios que van a visitarlo para cenar una noche entera con el único presidente de América Latina que no terminó el colegio.

Pienso que para el Papa también el lenguaje, pero aún más la presencia física, la forma de ejercer el mando de Evo Morales, deben de resultar al mismo tiempo extraños y conocidos. Es la Iglesia en que creció, la Iglesia de la Teología de la Liberación contra la que luchó en Argentina; son las ideas que lo formaron, que creyó imposible, en las que no puede sin embargo no reconocer algo de sí mismo.

Las comunidades cristianas de base, el socialismo sin uniforme administrado por los pobres mismos en la más feliz austeridad. Hay algo en Evo que confirma la idea cristiana de que los últimos están destinados a ser los primeros. Las instituciones, traducidas al idioma de sus intuiciones, cambian de sentido a veces, pero otras veces recuperan el suyo.

Estoy de viaje, recupero de pronto el sentido común. Soy parte de una delegación a la que agasajan y sonríen, mostrándole lo mejor de un gobierno que está en su mejor momento, la renovada luna de miel después de las elecciones. ¿Qué pensaría de Evo Morales y su cumpleaños si viviera aquí? Estoy seguro de que sabría apreciar en todos sus matices las arbitrariedades del proceso, que leería entre líneas o negro sobre blanco las prohibiciones y censuras de la prensa y la televisión boliviana. Los abusos y las generalidades del discurso del gobierno seguramente chocarían con mi necesidad genética de hacer preguntas y ponerme en minoría.

Podría relativizar muchos logros del Gobierno de Evo Morales, pero no podría negar su coherencia. La cancillería boliviana parece una municipalidad perdida de una provincia fuera del tiempo. Los pasos en el parqué resuenan de una habitación a otra, las secretarias se calientan con estufas eléctricas. Nos mira encerrado en una vitrina un uniforme de embajador, de esos con bicornio y laureles verdes bordados que recuerda que hubo algo antes. Las palabras de Evo sobre la hermandad de los pueblos (Chile y Bolivia comparecen en ese mismo minuto ante el tribunal de La Haya para fijar sus límites) resultan creíbles porque resulta creíble que el canciller no tiene otra agenda que la que exhibe, que es lo que parece.

¿Es eso lo que disfruto en Bolivia, la posibilidad nueva de ser ingenuo, de creer en todo lo que creo (en todo lo que llevo tantos años fingiendo no creer)? No quiero frenarlo, no quiero entenderlo, quiero vivirlo como el milagro que se me ofrece, la irrealidad total del apunamiento que me permite aceptar todo como un continuo de experiencias, como un experimento que sólo pide de mí aguantar sin ironía, conocer de forma ingenua, aceptar sin chistear lo que estoy viendo.

Es medianoche. Los brindis, las risas, las luces del equipo saltando al ritmo del reggaeton andino que Evo mismo eligió escuchar. El jefazo mira discretamente su reloj dorado. Los asistentes comprenden que es tarde. El viaje al Chapare mañana es largo y sinuoso. No hay otra manera de llegar que no sea en incómodas camionetas. Uno de los invitados recoge el maní que descuidadamente derramamos sobre la mesa, otro cierra las botellas de whisky, el presidente de Bolivia devuelve las sillas que él mismo fue a buscar a la cocina amplia y vacía de esa casa en que le gusta jugar a no ser presidente. Nos va a dejar a la puerta de la casa. Bromea a la entrada de ésta, jugando a inventar sobrenombres. No abandona la pequeña plaza hasta que se asegura de que todos hemos subido a las camionetas que nos devuelven al hotel.

No sé si el tipo de placeres burgueses que me son tan esenciales, el tipo de libertad a la que me acostumbré soportaría del todo el discurso indigenista y revolucionario. Pero por un minuto entero quiero creer: necesito hacerlo como si un órgano largamente atrofiado volviera a tomar su lugar en la geografía de mi cuerpo.

Rafael Gumucio (Santiago de Chile, 1970) es escritor. Ha publicado, entre otros libros, *Invierno en la torre*, *Comedia nupcial*, *La deuda*, *Contra la belleza*. Dirige el Instituto de Estudios Humorísticos de la Universidad Diego Portales.

CRÓNICA DE UN SINSENTIDO

Macarena Soto

Mi segunda noche en Melilla acabó al grito de "bosa, bosa". Un pelotón sin uniformar vitoreaba al alba su hazaña por las callejuelas de la ciudad. Varios coches de policía les escoltaban, aunque a juzgar por el éxtasis victorioso reflejado en sus gestos, ellos seguro consideraban innecesaria la protección policial.

Había sido una operación programada, bien estudiada tras muchos tropezones y fracasos. De los doscientos que intentaron saltar la valla que empuja a Melilla contra el mar Mediterráneo, ochenta —de mayoría camerunesa— lo consiguieron.

Era una jornada más para la ciudad autónoma, famosa por el flujo migratorio que padece diariamente, pero no para alguien que había decidido dejar atrás la centralista Madrid y conocer de primera mano lo que sucede en la frontera sur de esta maraña territorial llamada España.

"Melilla no es lo que sale en la tele", me iba a decir minutos después un trabajador de la Cruz Roja con el que tomé el primer café del día mientras se quejaba del tratamiento que los medios de comunicación convencionales hacen de la ciudad, convirtiendo el salto de la valla en "un circo mediático".

Por la tarde, aún sorprendida por mi forma de despertar en este primer lunes, le comenté a un amigo la intensidad de mi estancia, "todo lo que he visto y oído en apenas 48 horas". Mi amigo, emocionado a su vez por mi aventura en la España musulmana, inquirió:

—Joder, qué fuerte, ¿estarás alucinando, no? ¿Y han conseguido huir de la policía o les han frito a hostias?

—No, qué va, tío, hemos visto muchas películas.

—¿Y la gente les abría las puertas de sus casas para echarles una mano?

—Que no, que no, que ha sido la propia policía la que les ha acompañado al centro de acogida.

Cargado de prejuicio y horas de telediario nacional, mi amigo no daba crédito a mis explicaciones. Andaba cerca de pensar que en apenas dos días, el funcionariado que llena la ciudad me había lavado el cerebro y subrayaba sin contemplaciones que, en materia de derechos humanos, no hay grises que valgan.

—Pero te olvidas de la legalidad. Si me dices que las devoluciones en caliente siguen ocurriendo a diario, no hay argumento posible —se empecinaba.

Se empecinaba tal y cómo yo lo había hecho una semana antes, incluso unas horas antes, nada más llegar, cuando me reuní con varios españoles que más que residentes de una ciudad nacional se sentían como expatriados en algún país remoto.

—Mira, ni los inmigrantes son todos buenos e inocentes, ni todos los guardia civiles se pasan la vida soltando la porra —argumentaba D., que veía como una alternativa de solución "abrir la valla, fletar barcos a la península y que llegaran de forma masiva allí, a ver cómo reaccionaría el resto de españoles".

Para D., peninsular con más de una década en la ciudad autónoma, las "devoluciones en caliente" —ahora legales aprovechando la Ley Mordaza— no son lo más adecuado, pero aun así las considera inevitables.

—Es que no hay otra manera. Esta ciudad es una jaula en sí misma, una caja de zapatos; si no cabemos, no cabemos. Si con pisar suelo español ya se pueden quedar, para eso, que quiten la valla —continuaba D. en una cabila en Marruecos.

La valla que está en boca de todos y que fácilmente se instala como tema de conversación en una comida entre amigos tiene once kilómetros de longitud y siete metros de altura. Este enrevesado de alambre y nueve kilómetros de mar Mediterráneo cercan la ciudad más musulmana de España.

—¡Qué coño Andalucía! Melilla y Ceuta son la España musulmana; aquí convivimos ateos, cristianos, musulmanes, judíos e hindúes, y, por cierto, no pasa nada —me comentaba C., también funcionario peninsular con tres años en Melilla.

Con más de la mitad de sus ciudadanos seguidores del islam, cada día es más común ver a mujeres tapadas hasta las cejas y a hombres que se dejan crecer una barba compacta en su rostro, tal y cómo insta a hacer el radicalismo.

Para muchos de los que viven en Melilla, la situación sigue tranquila, pero también reconocen que cada vez "se escuchan" más historias locales, pequeñas y cotidianas, que "preocupan" por situar a la mujer más escorada de lo que ya está en otras religiones.

Y aunque no es lo general, el que llega de repente puede encontrarse con sucesos similares que le harán replantearse la razón por la que España tiene dos ciudades en mitad de Marruecos.

Con un poco de suerte, se cuestionará en su patriotismo y quitará hierro a todo discurso hecho desde la Villa de Madrid, el pedrusco de Perejil o el archipiélago minúsculo y militar de Chafarinas.

—La solución a la migración en España, y a tantas otras cosas, es que esto vuelva a ser territorio marroquí —insiste resignado pero despreocupado C., quien reconoce que él durará ya poco en Melilla—. Entiendo que a la gente de aquí mi discurso le pueda parecer una locura, pero es que esto no tiene ningún sentido.

Este experimento sociológico vive la dualidad las 24 horas del día. Al alba, cuando aún la mayoría duerme, los subsaharianos llevan ya horas corriendo delante de la policía marroquí —pagada por España y Europa según insinúan en Melilla— para llegar al triple vallado que tendrán que superar como último escollo, junto al cordón de la Guardia Civil, para tocar tierra prometida.

Los que, a la primera, a la segunda o a la quinta, consiguen dejar atrás el monte Gurugú, donde durante meses subsisten para estudiar la valla y preparar el salto a sólo unos centenares de metros de ésta, dormirán en una apretada y sobresaturada habitación. Recibirán tres comidas diarias, además de un chándal azul oscuro, así como algo de gel y de champú a su llegada al centro de estancia para inmigrantes.

Tendrán total libertad para moverse por la pequeña Melilla, pero no se les verá mucho más allá del radio que hay entre la Jefatura de la Policía, donde les identifican, y las puertas del centro, al lado del polémico campo de golf melillense, protagonista hace poco por una estampa común pero ese día captada por las cámaras: decenas de inmigrantes encaramados en la valla ante los jugadores de golf impasibles a la desgracia ajena.

Algunos pasearán por el paseo marítimo ya cuando caiga la noche; quizá alguna familia siria deje por una tarde la básica y espontánea cocina que montan en las inmediaciones del centro para salir a conocer el barrio noble de Melilla, donde militares, guardia civiles y muchos otros funcionarios peninsulares, además de los locales, pasean a sus hijos o se sientan a tomar café.

—Es indignante, alucinante, cómo ven a esos chiquillos ahí arriba esperando para saltar y ellos siguen jugando al golf como si la historia no fuera con ellos —escupe H. sulfurada, mientras J. hace de abogado del diablo:

—Yo también lo veo así, pero entiendo que es el día a día de esta ciudad y que la gente ya está acostumbrada y no siente que deba parar de hacer sus cosas por este asunto; simplemente, siguen con su vida.

Asimismo, J. comprende que la visión que se da de Melilla, o la que puede darse de Ceuta en la península, "está totalmente sesgada": "sólo se ve la mierda, pero ellos no aguantan la mierda, sino que somos nosotros los que sufrimos la situación".

—Es un sitio muy complicado, tenemos que lidiar con muchas cosas: el drama de los inmigrantes subsaharianos, ahora los sirios que entran por la frontera con pasaporte falso, los menores marroquíes... y además llevar tu vida más o menos con normalidad —enumera M., quien asegura que "al final te acabas quemando".

Fotos de Macarena Soto

M. jugará esa misma tarde una pachanga de rugby en la playa. En su equipo estarán A., nacido en Melilla, musulmán; P., nacido en Melilla, cristiano; G., nacido en Camerún con tres meses en Melilla, musulmán, y J., también camerunés, con sólo una semana en territorio español, cristiano.

El otro equipo estará formado también por españoles, entre ellos algún guardia civil que trabaja en la frontera, y cameruneses que han saltado la valla. Dualidad pura. Por la mañana, al comienzo del día, unos "protegerán" la frontera para que otros no puedan acceder de forma ilegal a Europa. Por la tarde, un balón ovalado será el único objeto a proteger u obtener.

Al final del partido no habrá tercer tiempo, ese momento de confraternización que sólo puede darse en un deporte tan agresivo y a la vez tan respetuoso como el rugby. "No beben alcohol", explica M., "no hay tercer tiempo", se resigna.

Así es que minutos después de refrescarse con agua más bien calentona y quitarse de encima la arena que con el sudor se ha quedado pegada en las camisetas, sus vidas volverán al otro lado. Guardias civiles e inmigrantes. Quizá otro domingo, en la misma playa, haya revancha deportiva.

Mientras, yo regreso a la casa de unos amigos, donde me quedo esta semana en Melilla. Desde aquí, con el Mediterráneo al otro lado de la ventana, escribo versiones de los hechos, lados de la historia, contraste de información.

Todos merecen ser escuchados. Algunos te alertan que hay muchos que mienten, te ponen sobre aviso de que el hambre es más listo que nadie y de que esta ciudad está lejos de la dicotomía bueno-malo, que aquí sólo caben las medias tintas.

Lleno de grises en sus palabras, F. realiza viajes de ida y vuelta con sus argumentos. Lleva más de quince años reivindicando los derechos de los migrantes y reconoce la dureza de la tarea.

La experiencia le ha enseñado que la condena siempre recae sobre los que, teniendo el poder, abusan de él, aunque también cuestiona los modos de algunos migrantes, sin olvidar la coletilla de que estos actúan "empujados por la tragedia".

F. me trae a la memoria la conversación con mi amigo, el magnánimo de la legislación internacional: "Pero te olvidas de la legalidad. Si me dices que las devoluciones en caliente siguen ocurriendo a diario, no hay argumento posible".

El activista habla también sobre la situación de los menores de edad, que llegan a Melilla y son confinados en el Centro de Menores donde, según se cuenta en la ciudad, algún trabajador social tiene la mano más larga de lo que debiera.

F. asume que los que se dicen menores no siempre lo son: "Si tienen que tener 17 años para estar en España, pasarán cuatro años teniendo 17", ironiza, siempre con un cigarrillo encendido.

Además, admite con más pena que gloria que estos menores, venidos de Marruecos y Argelia en su mayoría, hacen las veces de ratero para conseguir unos euros con los que, entre otras cosas, pagarán clandestinamente un pasaje a la península en el ferry que une Melilla con Málaga o Almería.

Así comprarán su libertad de movimiento, cuestión impensable para un ciudadano de la Unión Europea o para el corrupto trabajador de la compañía de barcos que, por una cantidad superior a un billete, les permitirá transitar por un país donde no son bien recibidos.

A los menores, un guardia civil los definirá como "el mayor problema" de la ciudad. Según se queja, "los padres están siempre con miedo porque sus hijos llegan a menudo a casa sin teléfono, sin cartera y con el temor en el cuerpo".

N., miembro de una de las asociaciones de guardias civiles más contestatarias al militarismo del cuerpo, aprovecha un desayuno informal para criticar la forma en que se "protege" la frontera, así como el "dilema" en que se coloca al agente:

—Estamos totalmente desprotegidos: la sociedad nos juzga; los inmigrantes, desesperados por pasar la valla, nos agreden, y los superiores nos amenazan si incumplimos las órdenes —dice sin tapujos, aunque solicita el anonimato.

Según este guardia civil, desobedecer una orden como la que exige disparar pelotas de goma a los inmigrantes que intentan salir del agua y tocar arena española —Ceuta, 19.02.2014— o no bajar a palos a alguien que lleva 14 horas encaramado en el alambre —Melilla, 16.10.2014, por poner una fecha— puede derivar en un juicio militar.

Es otra de las incongruencias a las que Melilla intenta sobrevivir en el día a día: muchos de los subsaharianos que crucen la valla, o de los sirios que pasen la frontera con un pasaporte falso, convivirán con la población melillense durante meses, incluso años en el peor de los casos.

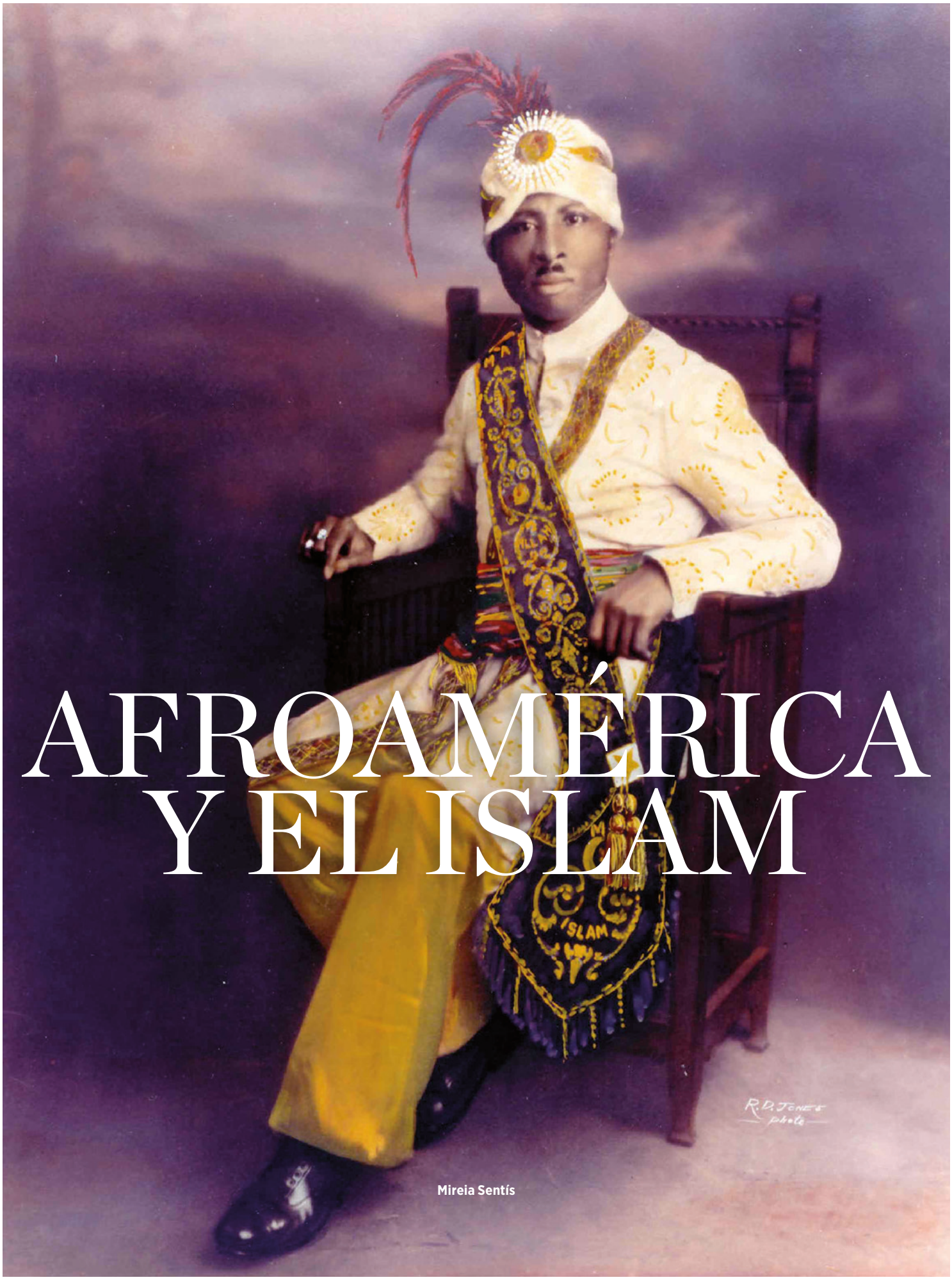
Pese a los palos, la convivencia no bebe de la tensión, aunque tampoco va más allá del mero compartir un espacio físico. Hay pocas parejas o amistades "mixtas" —de migrantes con españoles, o de católicos con musulmanes—; las diferencias se hacen notar, lejos de correr un tupido velo a las aparentes fronteras culturales.

Pareciera que la valla fuera omnipresente, que estuviera dentro de nosotros, de los que viven aquí y también de los que visitamos la ciudad y nos vamos, los que de aquí a poco la olvidaremos.

Jugadores de golf, migrantes, menores mangantes, gente muerta de hambre, funcionarios, periodistas sociales..., todos metidos en una batidora con forma de caja de zapatos, de una dimensión no mucho mayor que ella.

Melilla seguirá al sur de Europa y al norte de Marruecos, seguirá siendo un sinsentido, bañada de banderas rojigualdas para demostrar que, pese a las palpables diferencias, también la patria puede traspasar fronteras, aunque nunca romperlas, pues éstas, cuando son nuestras, hay que defenderlas.

Macarena Soto es ya de ningún lugar. Nacida en Badajoz hace 26 años, ha vivido en México y Brasil. Viajera empedernida, bebe de la cultura latinoamericana y del periodismo elaborado en aquella región. Actualmente trabaja como freelance y sigue en busca de una profesión más honesta y respetuosa para con los protagonistas de las historias.



AFROAMÉRICA Y EL ISLAM

Mireia Sentís

Cuando el Tea Party emitió la información de que Barack Obama era musulmán, pareció que esta vez sí se podría dañar al presidente, que ya había podido demostrar sin dificultad la falsedad de otra noticia surgida desde ese mismo partido: su nacimiento fuera de las fronteras estadounidenses. La acusación de profesar una religión muy denostada después del ataque a las Torres Gemelas, lanzada mientras se producía el rechazo a la construcción de una mezquita —existen unas 1.200 por todo el país— cerca de la Zona Cero, pareció, desde fuera de Estados Unidos, grave. El hecho de que Obama fuera hijo de un musulmán y asistiera a una escuela islámica cuando residía en Indonesia presentaba cierta base para poder creer en la veracidad de lo que decía el partido ultraconservador. Pero Norteamérica no pareció alarmarse. Y es que el Islam en Estados Unidos posee un largo recorrido, singular y dual. No es lo mismo ser un inmigrante árabe musulmán[1] que ser un afroamericano musulmán. Al primero se le atribuyen rasgos foráneos —o sea, sospechosos— en tanto que el segundo forma parte intrínseca del tejido social del país. Por otra parte, como se ha podido observar en la última campaña presidencial, hoy día los estadounidenses otorgan gran importancia al hecho de que los representantes del pueblo sean religiosos pero en cambio no parecen tener tan en cuenta qué credo profesan.

En un ensayo escrito cuando aún era senador[2], Barack Obama reflexiona sobre el papel que juega la religión en la política. Los grandes reformistas de la historia americana, dice, utilizaron la fe para argumentar su causa[3]; defiende la separación del Estado y la religión —opina que este principio preserva no sólo la democracia sino la robustez de las prácticas religiosas— y agrega que fuera lo que fuera América anteriormente, ya no es únicamente una nación cristiana: es una nación judía, musulmana, budista, hindú y también una nación de no creyentes. Los americanos, prosigue, conforman un pueblo religioso que desea mantener un diálogo profundo sobre religión y rehúsa que éstas sean causa de divisiones. Especifica que un 90% cree en Dios, un 70% está afiliado a alguna religión organizada (grupo en el que se incluye), un 38% son cristianos comprometidos y añade que más gente cree en los ángeles que en la evolución. Estados Unidos es la nación del mundo donde confluye un mayor número de religiones. La musulmana ocupa el segundo puesto (también en España y Francia) en cuanto a seguidores, y es la que más crece. La negritud de Obama jugaba a favor de la veracidad del "descubrimiento" del Tea Party: numerosas etapas de la historia de la comunidad negra se entretejen con la del Islam. Un hecho con el cual se convive desde el principio de la colonización.

Aunque parece que el primer musulmán que pisó tierras americanas fue el morisco Esteban o Estebanico, quien en 1527 llegó en una expedición al servicio de Narváez y que durante casi una década exploró tierras desconocidas del sudoeste, fue con el comercio de la esclavitud cuando la religión musulmana empezó a practicarse en suelo americano. De entre los esclavos importados —la mayoría desde el África occidental—, alrededor de un 10% (las cifras oscilan entre el 8 y el 15%) eran musulmanes. Esta minoría, que se distinguía por una religión muy estructurada y una tradición de escritura[4], conservaba sus nombres islámicos, celebraba el ramadán y recitaba el Corán. Costumbres que influyeron en su pronunciada resistencia u oposición a la esclavitud y le otorgaron ascendencia en la organización de la vida cotidiana de las comunidades de esclavos. Como las creencias animistas no persiguen ningún proselitismo, los esclavos musulmanes se hicieron cargo, en numerosas ocasiones, de las prácticas religiosas de estas comunidades. Cuando el New Deal de Roosevelt estableció el Work Progress Administration (WPA, 1935) para proporcionar trabajo a los que se habían quedado en el paro y empleo a artistas e intelectuales, muchos de éstos —fotógrafos, sociólogos, escritores— aceptaron el cometido de documentar las costumbres de la nación. Los que entraron en contacto con nietos de esclavos se encontraron con que muchos de ellos practicaban, a menudo sin saberlo, rituales musulmanes o que muy conscientemente los conservaban en memoria de algún predecesor. El puente ideológico entre el viejo Islam de los antiguos esclavos y el "nuevo Islam americano" lo suministra el panafricanismo, que se extendió entre los afroamericanos a partir de la mitad del siglo XIX y que a principios del XX tuvo un gran número de seguidores a través, sobre todo, de una figura política muy visible: Marcus Garvey.

Pero vayamos al principio. En 1850 llega a Estados Unidos, desde la isla caribeña de Saint Thomas, Edward Wilmot Blyden, joven pastor presbiteriano, con intención de estudiar Teología en la Universidad de Rutgers. Como la estancia prolongada en el país le fue denegada, se puso en contacto con la American Colonization Society, constituida por blancos en 1816 con el propósito de fundar una patria en África para los negros libres norteamericanos —seguían el ejemplo de los británicos, quienes en 1787 establecieron la colonia de Sierra Leona— y de paso introducir el cristianismo en ese continente. Liberia fue fundada tres años antes de la llegada del joven pastor, que aceptó irse al continente africano sobre todo porque ese mismo año (1850) se promulgó la Fugitive Slave Law —una ley que resultó ser un hito en la historia del nacionalismo negro—, según la cual era legal el arresto y extradición de los esclavos huidos del sur en busca de libertad. Esta ley produjo pánico entre los afroamericanos, ya que a menudo los agentes federales arrestaban equivocadamente a hombres que nunca habían sido esclavos. Con esta ley quedó claro que, aunque hubiese perdido la Guerra de Secesión (1812), el Sur aún ganaba batallas. La comunidad afroamericana en su totalidad sintió que en ninguna parte de Estados Unidos podía encontrarse en casa y empezó a contemplar con interés la idea de emigrar a África.

Así es como, desde Liberia, Blyden se convirtió en el padre del movimiento panafricanista del siglo XIX. Él y sus colegas[5] debatieron sobre posibles formas de volver a África para resolver los problemas de la esclavitud y el racismo en Occidente y lograron, a pesar de sus divergentes puntos de vista, redactar la Constitution of the African Civilization Society (1858), que se proponía

1. En esta última década el proceso para adquirir residencia permanente o nacionalidad norteamericana se ha complicado considerablemente para los inmigrantes musulmanes.

2. "One Nation... Under God?" *Soujourners Magazine*. noviembre de 2006.

3. Frederick Douglass, Abraham Lincoln, William Bryan, Dorothy Day y Martin Luther King son los que Obama nombra en su ensayo.

4. Algunos de los primeros relatos de esclavos —los primeros se publicaron en la segunda mitad del siglo XVIII— fueron escritos en árabe, como el de Omar Ibn Said o el de Abd Al-Rahman Ibrahima.

5. Entre los colegas de Blyden se encontraba el clérigo Alexander Crummell. Nacionalista al principio, panafricanista después, vivió entre Liberia y EE UU, y acabó siendo uno de los fundadores de la American Negro Academy (1897), la primera institución que se ocupó de promocionar el trabajo de académicos afroamericanos.

Noble Drew Ali en una fotografía coloreada de R. D. Jones

cristianizar África, destruir el comercio de esclavos y elevar las condiciones de vida de los negros en general. Es en el curso del desarrollo del panafricanismo cuando nace el nacionalismo negro. Resulta difícil separar el uno del otro, ya que ambos se preocupan por la cooperación económica, la conciencia cultural y la solidaridad política internacional, y asumen que la etnia entera tiene un destino colectivo comparable al de una nación.

Blyden aportó a este discurso la visión de que el Islam del África occidental era un paradigma para el nacionalismo cultural negro. Este nacionalismo se basa en que los negros, sean de donde sean, poseen culturas específicas y diferentes de la de los blancos con fuertes conexiones entre sí. El nacionalismo, que ensalza esta cultura en todos sus aspectos, resulta esencial para liberarse de la tradición occidental y reafirmar una forma de vida propia. Blyden viajó por todo el continente africano estudiando tanto las religiones como las diferentes formas de organización social y política. Todo lo que tenía que ver con el Islam es lo que más le interesó, y escribió muy positivamente sobre la experiencia negra en el mundo musulmán. Consideró que ése era el único mundo donde los negros habían podido mantener autonomía social, cultural y política. Debido a sus ansias de encontrar una alternativa monoteísta al racismo consustancial del cristianismo de la época, nunca denunció el existente en las sociedades musulmanas —que también traficaban con esclavos negros y ejercieron de puente con los esclavistas blancos—, estableciendo así en América la noción de que en el Islam no existía racismo[6]. Blyden, quien creía que la presencia europea en África era un mal necesario, pronto llegó a la conclusión de que una mezcla del Islam y del cristianismo podía aportar soluciones a los problemas atendidos por la Constitution of the African Civilization Society.

En la amalgama de su visión también entraba la idea de la superioridad de la pureza racial, de ahí la poca simpatía que despertó entre los mulatos instalados en Liberia. Esta idea de pureza permeó el panafricanismo separatista que se extendió en EE.UU. a principios del siglo XX a través de varios grupos, siendo los más importantes The Moorish Science Temple of America, del autoproclamado profeta Noble Drew Ali, y sobre todo UNIA, fundado y liderado por Marcus Garvey. Antes de ocuparnos de su figura, quisiéramos recalcar la importancia que tuvo la Feria Mundial de Chicago de 1893 para esta aceptación del panafricanismo separatista. Entre los diferentes ámbitos de esta feria —a la cual acudieron 30 millones de personas procedentes de 70 países— figuraba el Parlamento Mundial de Religiones, un evento repleto de conferencias, durante las cuales un numeroso público pudo informarse de primera mano sobre las diferentes tradiciones religiosas y los planes que cada una de ellas albergaba para América. La manera en que el Islam se adaptaba a la realidad de los afroamericanos no pasó desapercibida entre una población procedente del Sur que había vivido el fiasco de la Reconstrucción[7]: los linchamientos campaban a sus anchas y se avecinaba una nueva ley que acabaría conociéndose por el nombre de Jim Crow[8].

Para entender la eclosión del Islam durante este período se ha de tener en cuenta el panorama de la América negra a principios del siglo XX. Antes de la Primera Guerra Mundial, los inmigrantes europeos proveían la mano de obra en las fábricas del norte del país. Con la guerra en ciernes, esta inmigración decayó enormemente. Es cuando el norte industrial ofreció puestos de trabajo a los afroamericanos que poblaban todo el sur rural. Este éxodo, conocido como The Great Migration, fue fruto de las ofertas recibidas (viajes pagados por adelantado, ayudas para encontrar casa...) por unas gentes que vivían en condiciones muy duras tanto económicas como sociales, ya que la violencia racista disfrutaba de impunidad.

La subsistencia en las ciudades no fue fácil para los afroamericanos: barrios hacinados, condiciones de salubridad deplorables, magros salarios, escuelas deficientes. Pobreza y discriminación. Pero también amplias comunidades donde se podían organizar lejos de la interferencia blanca y dar rienda suelta a su propia cultura. Filadelfia, Detroit, Chicago, Nueva York se convirtieron en centros donde nacían grupos político-culturales y congregaciones eclesiásticas capitaneados por importantes líderes: el socialista Philip Randolph, fundador del primer sindicato de trabajadores negros; el marxista Cyril Briggs; Father Divine, un reverendo estrafalario que acumuló un sorprendente número de seguidores; la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color (NAACP), que se ocupaba de organizar grupos de presión con el fin de erradicar los linchamientos y la discriminación; The National Urban League, centrada en obtener puestos de trabajo en negocios que sólo empleaban a blancos; grupos feministas... Surgieron educadores como Booker T. Washington, creador de importantes escuelas de formación profesional, o intelectuales de la talla de W. E. B. Du Bois, un panafricanista integrador que había ayudado al gobierno a reclutar afroamericanos para la guerra a cambio de la promesa de plena integración en las tropas y ayuda a encontrar empleo a los soldados que volvían del frente. A raíz del incumplimiento de estos compromisos por parte del Estado, las ideas de Du Bois fueron evolucionando hacia el separatismo.

Du Bois siempre conectó con una minoría educada[9], pero no con la población obrera minada por el desempleo, que empezó a prestar atención a un jamaicano llamado Marcus Garvey, quien había recogido en Inglaterra la experiencia de los nacionalistas irlandeses y en Panamá la del movimiento obrero; representaba al negro de piel más oscura y educación más básica y era directamente separatista: había que desistir de la idea de integración y construir "una nación dentro de la nación", desarrollar una economía propia y finalmente regresar a África. "Back to Africa" fue el eslogan de la Universal Negro Improvement Association (UNIA), organización nacionalista fundada por él en 1917. Aunque sus programas no tuvieran siempre éxito, su retórica y su imagen

6. La amargura hacia el racismo encerrado en el cristianismo conforma un importante factor a tener en cuenta para comprender la acogida del Islam en EE.UU. Eclesiásticos como Henry McNeal Turner, obispo de la African Methodist Episcopal Church, acabaron también impulsando la solución musulmana. Blyden terminó renunciando a su puesto en la iglesia presbiteriana y fue profesor de árabe en la universidad de Liberia. A menudo viajaba a Estados Unidos para dar conferencias y se cree que después de asumir una doble identidad religiosa se fue aproximando cada vez más al Islam.

7. Entre los años 1865 y 1877, las tropas federales y el Freedman's Bureau asumieron la protección de los derechos —a tierras, voto, educación— de los antiguos esclavos, que no se estaban cumpliendo en el derrotado Sur. Ante esta regresión y la aparición del Ku Klux Klan, formado por fervientes protestantes, muchos negroamericanos se acercaron a religiones no europeas.

8. El "separados pero iguales" que se formalizaría en 1876 y duraría hasta 1965.

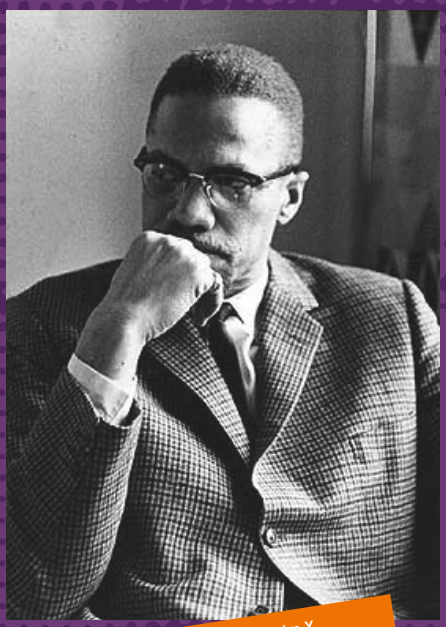
9. W. E. B. Du Bois afirmaba que el 10% con preparación sería el responsable de "elevar" la posición del resto de los afroamericanos, una teoría que se conoce como la de los Talented Tenth, el diez por ciento talentoso.

Desfile de la UNIA en Harlem, 1924

Elijah Muhammad

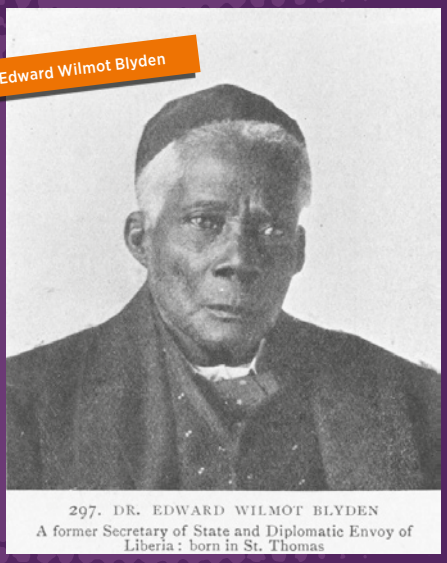
Booker T. Washington

Louis Farrakhan



Malcolm X

Edward Wilmot Blyden



297. DR. EDWARD WILMOT BLYDEN
A former Secretary of State and Diplomatic Envoy of Liberia: born in St. Thomas

Noble Drew Ali

W. E. B. Du Bois

Los hombres de Marcus Garvey

pública atrajeron a los líderes musulmanes porque compartían los mismos objetivos. La fertilización de ideas entre UNIA y el Islam era cosa lógica, ya que Garvey tenía seguidores en Asia y África, además de Europa, América Central y el Caribe.

UNIA ofrecía a las masas participar activamente en proyectos de autogestión: una compañía naval, colegios, universidades, hospitales, industrias. Fundó una iglesia de corte baptista, pero abierta hacia otras confesiones, lanzó una publicación y organizó un ejército. La pompa utilizada por Garvey (uniformes, carruajes, símbolos napoleónicos o inspirados en el Islam...), las distinciones sociales que otorgaba (la Legión Africana, la Noble Orden de los Caballeros del Nilo...), los desfiles en días señalados, conferían estatus de Estado, lo cual empezó a inquietar al gobierno de Estados Unidos. En 1927, Garvey fue acusado de fraude a los servicios postales y, después de pasar un tiempo en prisión, fue deportado. El partido comunista y los islámicos negros se repartieron la mayoría de sus seguidores norteamericanos.

Así, entre los afroamericanos, tanto el Islam como el separatismo no fueron introducidos por corrientes extremistas, sino que tomaron cuerpo como alternativas resultantes de numerosos y variados debates internos. Estaba eclosionando el brillante período llamado Renacimiento de Harlem, con el jazz como música de fondo. En todo caso, el panafricanismo sirvió de puente entre el antiguo y el nuevo Islam. Este último llegó de la mano de Noble Drew Ali, que se autoproclamó profeta del Islam moderno. En 1913 establece su primera Moorish Community en Nueva Jersey, que diez años después contaba con 30.000 seguidores y comenzó a expandirse por el norte del país: Detroit, Pittsburg, Cleveland, Lansing, Filadelfia, Milwaukee, Chicago... A pesar de esta creciente presencia, el Islam era cosa de una minoría carente del nivel económico que pudiera otorgarle cualquier poder político significativo.

Pero con los nuevos templos empezaron a surgir otros profetas, imanes o líderes. Nacieron así varias ramas y tendencias; unas más ortodoxas, otras menos; unas de tradición africana, otras hindú...[10] En 1930 entra el FBI en escena y en los años cuarenta —era McCarthy— clasifica a todos los grupos musulmanes como "extremistas". Se formula el estereotipo de Occidente versus Oriente. Esas malas relaciones entre el Federal Bureau of Investigation y los diferentes grupos afroamericanos, incluidos los Black Panthers, se prolongarán hasta el presente. Sin embargo, después del ataque del 11-S, la separación existente entre musulmanes afroamericanos y musulmanes inmigrantes o descendientes de inmigrantes árabes ha sido tomada en cuenta por esta agencia federal.

Marcus Garvey

En 1930 llega a un empobrecido barrio de Detroit —corría la Gran Depresión— un vendedor ambulante que decía llegar directamente de la Meca. Se introducía fácilmente en las casas ofreciendo baratijas y alargaba la visita contando fascinantes historias que pronto se tornaban en enseñanzas. Su nombre también era objeto de curiosidad: utilizaba varios, que iban cambiando[11]. Contaba que los negroamericanos eran miembros perdidos —y por fin hallados— de la tribu de Shabazz, capturados en La Meca por mercaderes. W. D. Fard, como comúnmente se le conoce, tuvo muchos adeptos y entre ellos encontró a su más fiel seguidor y sucesor: Elijah Poole, hijo de un predicador baptista, a quien rebautizó como Elijah Muhammad. En 1932, Fard es arrestado y obligado a abandonar Detroit, asentándose desde entonces en Chicago, aún hoy día cuartel general de su iglesia. Dos años más tarde desaparece tan misteriosamente como había llegado (existen varias teorías y leyendas al respecto, en gran parte alimentadas por el FBI que lo vigilaba de cerca). Pero sus ideas y, sobre todo, las de Elijah Muhammad (a quien rodea la sospecha de que tuvo algo que ver con esa desaparición) se dieron a conocer internacionalmente a través de un brillante exconvicto, hijo de activos miembros de la UNIA de Garvey, que acabaría convirtiéndose en el representante de la Nation of Islam.

La emergencia de Malcolm Little —rebautizado Malcolm X[12]— como el mayor portavoz de los musulmanes negros de América en los años 60 está conectada con el resurgimiento del Islam en la política internacional, coincidiendo con la descolonización de Asia y de África. Malcolm, que adoptó inicialmente las ideas racistas y separatistas de la Nation of Islam, fue evolucionando no sólo hacia la inclusión racial, sino que sus intereses, al principio casi exclusivamente religiosos, dieron paso a un inteligente activismo político en pro de los derechos humanos. En cuanto a la política interna, su época fue la de las grandes luchas por los derechos civiles (con muchos blancos respaldándola)

10. Las de procedencia hindú fueron, quizá, las de más arraigo: el Movimiento Ahmadiyya de vocación multirracial fue durante varias décadas el más mayoritario.

11. Wallace D. Fard, Farrad Mohammad, F. Mohammad Ali, Abdul Wali Farad Muhammad, Mister F. M. Ali, Mister Wali Fard, Professor Fard.

12. Cambiarse de nombre es toda una tradición entre los afroamericanos. Las ganas de deshacerse de la identidad impuesta por los amos —o heredada de ellos— hizo que fuera común adoptar apelativos árabe-africanos.

y la de la primera guerra de Vietnam, que una significativa parte de la población no apoyaba. En la externa, se estaba asentando la articulación de las teorías post colonialistas y la puesta en cuestión del equilibrio político mundial. Después de romper con Elijah Muhammad, Malcolm fundó la Muslim Mosque Inc., se convirtió en el incuestionable interlocutor norteamericano con el tercer mundo y empezó a dialogar seriamente con el líder de la gran mayoría de la América negra, Martin Luther King. Si Martin era escuchado por el *establishment* se debía a que sus ideas, hasta entonces pacifistas, frenaban la propagación del modelo mucho más extremo de Malcolm. El diálogo entre las dos personas que conjuntamente arrastraban a toda la población negra de Estados Unidos y parte de la izquierda blanca, y atraían los focos internacionales sobre el profundo racismo del país, tuvo el resultado conocido: ambos fueron asesinados en el intervalo de tres años.

En la actualidad, aunque existen varias ramas, se puede decir que las dos más importantes del Islam negroamericano son las representadas o dirigidas por Warith Deen Mohammad y por Louis Farrakhan. Warith Deen, que murió en el 2008, era hijo de Elijah pero siguió a Malcolm cuando éste se separó de su padre. Después de la muerte de Malcolm se reconcilió con su progenitor y se convirtió en su heredero, pero recondujo su iglesia hacia las ideas aperturistas de Malcolm. Hoy día es una comunidad suní que apoya el voto[13], y cuyo poder se ha descentralizado. El propio Warith quiso ser *un* líder pero no *el* líder. Louis Farrakhan, que había permanecido cercano a Elijah Muhammad —era su mano derecha—, rompió con Warith después de la muerte del padre y restauró las ideas de éste. Debido a la centralización de su liderazgo ha sido, desde la muerte de Malcolm, el líder musulmán afroamericano más conocido. En 1995 organizó la Million Men March, una controvertida manifestación donde reclamaba a los hombres negros responsabilidad familiar. El mensaje era claro: su organización estaba de parte del orden. No hay que olvidar que Nation of Islam es la única organización religiosa que ha desarrollado un intenso trabajo en las cárceles del país, pobladas por un número desproporcionado de afroamericanos[14]: "limpia" la vida de los que han estado relacionados con la delincuencia[15], incide en los derechos de los presos y les ayuda a buscar trabajo cuando son liberados[16]. El 80% de los presos que se adhieren a alguna confesión religiosa lo hacen, como el propio Malcom X, a la islámica. Desde el 2006, Farrakhan —cuyas ideas se han ido acercando a las suní de Warith Deen— sufre problemas de salud que le han obligado a menguar sus apariciones públicas.

El Islam está y ha estado presente tanto en la vida cotidiana como en la cultura popular del país[17]. En la década de los 60 del siglo XX, las modas y arquetipos árabes, africanos, hindús y nativoamericanos se mezclaban profusamente y eran adoptados por todo tipo de gente. Lo mismo ocurría con las creencias espirituales y religiosas. Una de las características de la llamada era hippy fue un ecumenismo que permeaba toda la sociedad. Norteamérica está acostumbrada a la pluralidad. Hoy día nadie en el país desconoce el Kwanzaa —la navidad celebrada por los afroamericanos— y su iconografía árabe. Alex Haley acercó el Islam al gran público con *Roots* (1976), su exitosísima novela que dio pie a una no menos exitosa serie televisiva, y con la *Autobiografía de Malcolm X* (1965), personaje rechazado y hasta temido en el pasado y que ocupa actualmente un puesto en el panteón de los hombres ilustres. Ishmael Reed entró en el elenco de los grandes nombres de la escritura con su irreverente *Mumbo Jumbo* (1972), donde el Islam ocupa lugar destacado. George Schuyler, reconocido escritor del Renacimiento de Harlem, supo, en su novela satírica *Black No More* (1931), hablar del papel que todas las fracciones negras jugaban en la política global del país, incluyendo, claro está, a las musulmanas. Los amantes del jazz saben que un buen número de sus intérpretes pertenecen a esa religión o son simpatizantes, como ocurre con el poeta LeRoi Jones (que adoptó el nombre de Amiri Baraka, padre del Black Arts Movement[18]). Tampoco faltan musulmanes en la cultura hip hop (como el rapero Ice Cube, sin ir más lejos) o en el deporte (Shaquille O'Neal). Se acepta con naturalidad que un héroe nacional, Muhammad Ali, sea musulmán —seguidor de la comunidad de Warith Deen— y al mismo tiempo lleve a cabo misiones para el Gobierno o para la ONU. Después del ataque al World Trade Center, el alcalde de Nueva York emplazó a Ali para que aportase públicamente una perspectiva crítica y calmara los ánimos de la gente. En 2002, el popular David Frost mantuvo con él una entrevista para la cadena televisiva HBO en la que la leyenda del boxeo declaró: "El Islam no es una religión de matanza. Islam significa paz. No puedo quedarme sentado en casa y dejar que la gente etiquete a los musulmanes como la razón del problema".

Mireia Sentís (Barcelona, 1947) es periodista, artista, codirectora de la Biblioteca Afro Americana Madrid (BAAM) y autora de los libros *Al límite del juego* y *En el pico del águila. Una introducción a la cultura afroamericana*, ambos en Árdora Ediciones. Vive y trabaja en Madrid y Nueva York.

13. En el siglo XX, los musulmanes votaban mayoritariamente a los republicanos. En las elecciones del 2000, casi un 80% votaron a George W. Bush, pero debido a las invasiones de Iraq y Afganistán, que tuvieron lugar bajo su administración, y debido a la retórica antiislámica de los republicanos después del 11-S, la cosa ha cambiado: en 2008, Obama obtuvo entre el 70 y el 90% de los votos musulmanes.

14. EE UU tiene más prisioneros per capita que cualquier país. Un tercio de los afroamericanos entre 20 y 30 años son encarcelados en algún momento de sus vidas. La meta para los activistas que combaten esta encarcelación masiva (mass incarceration) es cambiar leyes federales y estatales a fin de descriminalizar infracciones menores cuyo acumulación lleva a la cárcel, y denunciar el auge de la privatización del complejo industrial penitenciario convertido en un negocio.

15. Nation of Islam prohíbe el juego, la bebida, fumar, comer en exceso o comprar a crédito.

16. Entre las pertenencias de Nation of Islam se cuentan templos, escuelas, propiedades inmobiliarias, colmados, restaurantes, granjas...

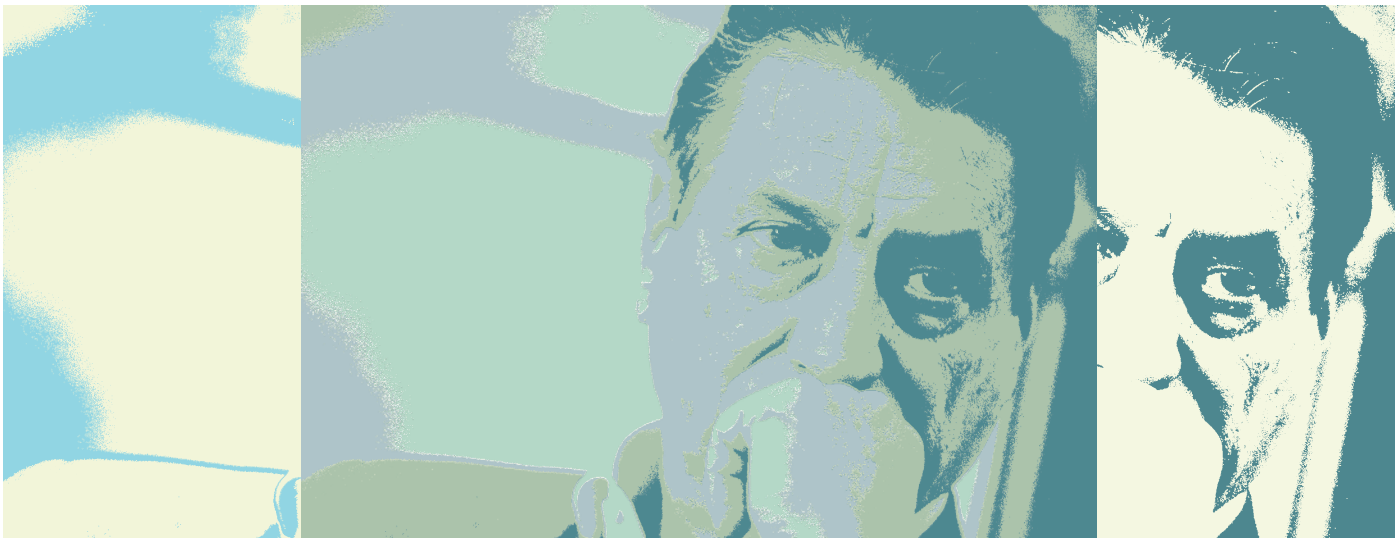
17. Después del 11-S se han inaugurado el Museum of Muslim Cultures, en Jackson, Misisipi, en el 2001, y el America's Islamic Heritage Museum, en Washington DC, en el 2011.

18. El Black Arts Movement es la rama artística del movimiento Black Power. Se fundó en 1965.

CLAUDIO MAGRIS

Responde a preguntas que él mismo formuló a personajes de sus obras

Recuerdo todo, pero no entiendo nada.
Italo Svevo, *La conciencia de Zeno*



Ignasi Duarte

¿Quién habla ahí dentro?
(*A ciegas*, p. 63)

Algunas veces, cuando están implicados problemas morales, políticos, intelectuales o culturales, hablo yo mismo, Claudio Magris, nacido en Trieste el 10 de abril de 1939, con mis ideas y mis convicciones, y entonces, naturalmente, me reconozco en aquello que digo y soy yo quien habla de forma consecuente. En otras ocasiones, en cambio, habla uno de los muchos que hay dentro de nosotros y que cada tanto aflora, sobre todo en la escritura que, en cierto modo, está menos controlada que las palabras, y es a lo que Ernesto Sábato se refiere como escritura nocturna. Aquella que, de modo imprevisible, surge cuando habla una especie de sosias que dice cosas que tal vez no te gustan y dice verdades que te traicionan —la verdad detestable, dice Sábato.

La palabra está mucho más controlada —es paradójico—, excepto en momentos de grandes confidencias, de desesperación, con cualquier amigo con el que te dejas ir. Yo, ahora hablando contigo, soy —por desgracia, porque es la primera vez que hablamos— Claudio Magris (profesor jubilado, autor de libros...) y controlo lo que digo, no diría cosas absurdas de las que tengo miedo. En la escritura, en cambio, uno puede no publicar, pero en el momento en que escribe debe escribir verdaderamente aquello que le sale, y eso que sale debe asumirlo. Y, además, son muchos los que hablan ahí dentro. Algunas veces, también, habla uno solo. Incluso en los textos más nocturnos, de entre todas las voces, habla sólo el maníaco obsesionado con la idea de la voz auténtica ¡y la encuentra únicamente en la voz falsa! [*Silencio*] Cada uno de nosotros es un coro. Estoy convencido de ello.

¿Pero Usted a quién representa?
(*Microcosmos*, p. 65)

Una vez, estando en un pequeño pueblo, fui a la biblioteca pública porque buscaba un libro de un poeta que en el siglo XVII había escrito un himno a la materia. Pregunté al bibliotecario si lo tenían. Y él, en vez de decir "sí" o "no" o "vamos a ver", me dijo: "¿Pero usted a quién representa?". Y yo respondí: "¡Ah, represento a muchísimas categorías...! Represento a los machos, a los bípedos, a los mamíferos, a los mortales, a los hijos, a los padres, a los tíos, a los hermanos no porque yo no tengo hermanos, a los cuñados, a los propietarios de apartamentos...". Tuve la sensación de un mundo en el cual nadie es uno mismo, pero va por ahí representando cualquier cosa de sí mismo. El carnet de identidad en lugar de la identidad. Cualquier cosa que no existe, como la tarjeta de crédito, un trozo de cartón que, sin embargo, representa. Me hubiese gustado poder responder como Don Quijote: "Yo sé quién soy", pero esto es muy difícil.

[SILENCIO]

¿Quién puede narrar la vida de un hombre mejor que él mismo?
(*A ciegas*, p. 10)

Creo que el único que podría hablar es el otro yo, cuando existe; aquel yo más libre que hay dentro de nosotros, que no es aquel directamente interesado, ávido, aquel que no está solo angustiado por el miedo a la enfermedad, pero que a la vez es consciente

de sí mismo. Cada uno de nosotros puede tener, a veces lo tiene y otras no, una especie de sosias que es también el narrador de su vida. Y que no es solo aquel que tiene miedo, que tiene envidia, pero que también es capaz de ver el sentido de la propia historia, qué significa ese miedo, de dónde procede... En el fondo, este otro yo puede ser, alguna vez, el yo que escribe, que naturalmente ama con la misma pasión pero no necesariamente con la misma ceguera de la persona. Alguna vez el escritor es un impostor. Y no estoy hablando de los hechos, de falsearlos, estoy hablando de decir la verdad o no que es propia de nuestra persona, alma, interioridad..., llámalo como quieras. Tener consciencia de esto ayuda. Yo creo que en *Microcosmos* o en *Danubio* he dicho bastante lo que soy. O al menos aquello que querría ser, pero que querría ser sinceramente.

¿Por qué se escribiría si no es porque se olvida, para volver a encontrar por lo tanto las cosas olvidadas?

(*A ciegas*, p. 143)

Esta es una de las razones que más me empuja a escribir. No creo que sea la única, porque creo que se escribe también para protestar, por ejemplo, por el amor de contar también las cosas de otros, para ordenar o para entender. Yo siento la escritura como la lucha contra el olvido. Pero pienso que se escribe también por desesperación, otras veces por felicidad: *Pickwick* parece escrito por felicidad y tantas cosas de Shakespeare por desesperación.

¿Qué se pierde escribiendo?

(*El infinito viajar*, p. 258)

Para escribir se necesita un cierto distanciamiento de las cosas sobre las que se escribe. Como decía Kafka de forma mucho más trágica: estoy fuera del territorio del amor, por eso puedo escribir sobre el amor. Thomas Mann decía que para describir la vida uno debe tener una perspectiva desde fuera, también de pérdida de la vida inmediata. Después sucede otra cosa, algo dolorosa, y es que hay ciertas cosas que están de lleno dentro de nosotros y cuando las escribimos desaparecen, ya no están, no conseguimos decirlas. Es como las flores que lleváramos de una tierra a otra, o una mudanza, metiendo las cosas en maletas..., siempre se pierde algo. Es un misterio. Es como si en la escritura, expresándola y ordenándola, se perdiese aquello que hemos querido expresar. Es como si estas cosas no encontraran su sitio en el nuevo orden que hace la escritura. Porque escribir un libro supone cambiar...

¿Qué significa entender?

(*Otro mar*, p. 74)

Una respuesta plenamente satisfactoria requeriría una buena novela porque es una cuestión fundamental. Creo que entender es muy diferente en el caso de una ley matemática que en el de una personalidad. Diría que es conseguir establecer de manera adecuada el juicio que se tiene sobre una persona, una acción, mediante la participación. Es decir, tú podrás entender verdaderamente un hecho determinado de mi vida si consigues vivirlo manteniendo el razonamiento que yo he seguido, porque si he matado a alguien no sólo hay que tipificarlo como el delito que es según el código penal, sino que también implica comprender las razones que me han llevado a hacerlo, además de juzgarlo.

Quizás habría que decir que, desde este punto de vista, un escritor entendido por todos es Dostoievski. Dostoievski, y en consecuencia Raskólnikov, nos hace entender y participar del sufrimiento que le ha llevado al delito, a toda la complejidad de su ánimo, pero nos hace sentir que las dos ancianas asesinadas son misteriosas, complejas.

¿Inventa?, ¿encuentra?

(*El infinito viajar*, p. 18)

Sobre todo, encuentro. La invención a menudo viene justo después. Melville dijo: "Truth is stranger than fiction". Aquello que sucede, ciertas personas que se conocen, ciertas historias que oímos contar, colectivas, individuales, son tan propiamente originales, como decía Svevo, que uno las toma y es como si yo escribiendo tomase e hiciese un mosaico con cada una de las piezas que encontrara. Después, yo con estas piezas hago una figura que es inventada, pero las piezas del relato son encontradas. Y esto es de siempre porque la realidad hace una competencia desleal a la literatura, totalmente grotesca, tan terrible, tan negra negrísima, horrenda, trágica, que al inventarla nos daría la impresión que lo hace un escritor kitsch.

¿Qué se hace para ver en la oscuridad?

(*A ciegas*, p. 150)

No hay que mitificar la oscuridad. No creeré que la oscuridad esté siempre llena de quién sabe qué dios o diablo o magia extraña. La oscuridad puede ser simplemente un vacío en el cual no haya nada. Pero puede ser también buena. Yo, por ejemplo, amo la noche. Me gusta. En un bosque vacío me siento casi protegido, me siento como la bestia que puede esconderse, más que expuesta a un cazador que no ve. Yo creo, como Chesterton, que si alguien oscurece una estancia es para hacer creer que hay misterio y, en cambio, no hay nada.

No temo la oscuridad, no me da miedo... ¡y tampoco pretendo verlo todo! Cuando miro sobre el bosque o el mar, de noche, pienso en toda esa vida infinita que no veo: peces, bestias, plantas..., pero lo acepto y no quiero buscar una lente especialísima que engrandezca... Forma parte de un pudor en la relación con las cosas, con uno mismo...

¿Qué es un hombre sólo con su vida, sin noticias memorables que la iluminen lo mismo que los fuegos artificiales alumbran a la muchedumbre agolpada en la oscuridad?

(*A ciegas*, p. 218)

Un hombre con su vida lo es todo, y ese todo a veces es trágico.

[SILENCIO]

¿Pero existen todavía casas a las que volver?

(*A ciegas*, p. 72)

Sí. Es muy difícil, claro. Mira... el retorno no es nunca al mismo lugar porque, por ejemplo, esta charla que mantenemos ahora mismo nos cambia aunque sea un poco, tenemos algo que antes no teníamos, me he sentido estimulado, tú me has conocido... Por tanto, ya hemos cambiado un poquito y, además, la casa no es solamente un lugar sino el "estar en casa", el "sentirse en casa". Está claro que si una persona ha cambiado un poco, la vuelta a casa no es solamente el retorno. Sentirse en casa es otra cosa.

Esto vale para las grandes distancias, para aquellos que estuvieron prisioneros en Rusia durante la Segunda Guerra Mundial y vale también para cada momento, para cada día. Está claro que yo, esta noche, cuando regrese a casa, no habré cambiado tanto como si hubiese estado cinco años en un gulag y no encontraré cambios significativos, pero es cierto que cada retorno es nuevo. Siempre.

¿Dónde, cómo volver?

(*A ciegas*, p. 77)

No lo sé, porque no existe una respuesta. El individuo concreto se encuentra no ya en

un lugar determinado sino en una situación determinada, en una determinada condición espiritual y también esto condiciona el cómo, porque un individuo puede haber cambiado y ser más feliz que antes, o menos feliz. Puede haber perdido la fe, puede haber perdido ciertas cosas y esto determina el viaje, que cambia. Tú puedes ir al mar solamente con tu ordenador pero si, en cambio, tienes un baúl y tienes que recorrer un kilómetro, la cosa cambia. Y esto vale también en el sentido emocional. El viaje depende de cómo se encuentra el individuo, de lo que ha vivido.

¿Por qué nuestro viaje tendría que terminar en la nada?
(*El Danubio*, p. 369)

Yo no creo que el final de mi viaje sea el fin del mundo. En una obra de teatro siempre hay un personaje que termina su papel y otro que continúa en escena. Si yo hago de Polonio en *Hamlet* salgo de escena antes que él. La nada, para mí, no tiene conexión con el final ni con la muerte. Nunca. En mi opinión, está mucho más conectada con la incomprensión entre dos personas que se aman, con la dificultad, en algunos casos, del amor, pero no únicamente del amor entre hombre y mujer sino entre amigos, entre personas y, por lo tanto, la nada es la sombra que envuelve las ambigüedades de la vida, todo el polvo que se acumula sobre las cosas. Se trata de tener una relación libre con este polvo, con este desencanto, con este desafío después de un fracaso entre dos personas. No creo que algo que termina deba destruir lo que ha sucedido anteriormente. Mi madre murió, pero su muerte no destruyó su existencia. Cuando se sale del mar, el mar continúa allí. No es la nada. La nada es la ambigüedad, no es el fin.

¿Por qué la muerte debería hacernos sentir a Dios más próximo y más visible?
(*El infinito viajar*, p. 266)

Esto no lo sé... Realmente es un problema enorme. ¿Por qué un infarto debería facilitarme un conocimiento del absoluto más profundo que una rotura de rodilla?
Hay una expresión bellísima de la teología católica, y quizás también protestante, que habla del estado intermedio. Karl Rahner, el gran teólogo alemán al que yo leo muchísimo, interesantísimo, dice que la vida ultraterrena no es como si fuera una continuación de ésta, como si un jubilado dijese: "voy a la Riviera o me voy a Ibiza, porque allí se está bien". La vida ultraterrena forma parte del mundo y, por lo tanto, la teología la define como un estado intermedio porque ya no están aquí, pero todavía no han llegado a aquella bondad final que se supone. El estadio intermedio tiene también imperfecciones y nadie ha dicho que esté del todo claro. Ciertamente, es muy interesante. Es un libro bellísimo, también, el segundo volumen de *Jesús de Nazaret,* de Ratzinger, en el que hay un capítulo que dice: "No hay vida eterna, no hay un después. Hay un aquí y un ahora". Con mucha valentía dice que el evangelio señala ésta como la vida eterna. Por tanto, es la sencillez, el aquí y el ahora. Es muy interesante.

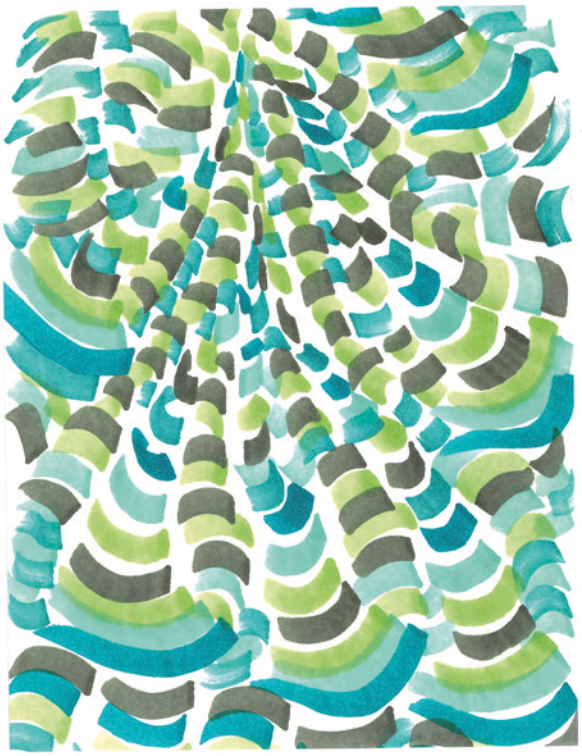


Ilustración de Fátima de Burnay

¿Quién es, ahora?
(*A ciegas*, p. 145)

Muy difícil de responder, muy difícil... [*Silencio*] Tengo setenta y dos años y no me da ningún miedo la vejez, pero tengo una sensación muy clara de que ciertas cosas, no de mi vida externa, no de mis relaciones, sino en mi interior, en la escritura, el ritmo de vida, deben cambiar. La gran cuestión que me planteo ahora es si mi bagaje, mi capital, podrá todavía enriquecerse poco o mucho dando lugar a grandes cambios. No lo sé. Estoy en un momento de gran perplejidad. Soy viejo, lo sé, lo noto, en el aspecto físico, en el caminar..., pero, por lo demás, sigo sin saber qué haré de mayor porque, mira, continúo como a los quince años, sin saber si soy creyente o no. Eso sí, también he adquirido una saludable distancia de mí mismo, me preocupa menos lo que pueda sucederme, pero las pasiones continúan vivas, no resueltas... Todo igual, pero yo me importo menos. Cuando tiemblo no tiemblo por mí, tiemblo por mis hijos, por los demás, por su futuro, no porque tenga miedo, sino para desearles la felicidad. A mí ya todo me está bien. Puedo sentir espontáneamente aquello que Nietzsche dijo una vez: "¡Qué importo yo!". Y eso me permite disfrutar de la vida. Yo trato de disfrutar la vida lo mejor que puedo... El mar, ¡todo!, este whisky, el cigarrillo... Cualquier cosa mucho más importante: los sentimientos, el amor, la amistad... No creo que se me deba nada. Veamos qué es lo que sucede. Entretanto, me saco el sombrero y pido a la vida limosna.

[SILENCIO]

Claro que no puedo olvidar que yo años atrás...

Ignasi Duarte (Barcelona, 1976) abandona los estudios de Filosofía y en 1996 funda el Museo Nacional de Arte Portátil (MNAP) junto con Dídac P. Lagarriga y Llorenç Bonet. A partir de 2003 realiza con el director de teatro Roger Bernat los espectáculos *LA LA LA LA LA* (2003-04), *Amnèsia de fuga* (2004), *Tot és perfecte* (2005) y *Rimuski* (2006). En televisión protagoniza *Detectiu* (Canal 33-TVC, 2007), serie en la que colabora también con el guión. En 2009 edita el libro *Querido público* (Cendeac/Fundación ICO) con Roger Bernat, y en 2012 estrena su primer largometraje, *Montemor*, mención especial como Mejor Primer Film en el FID Marsella. Actualmente trabaja en su segunda película y prosigue con su proyecto de conversaciones con escritores.

- Traducción: Marta Duarte/ Beatriu Cajal

Les 15 et 21 mars
à hTh (Grammont)

Qu'ont en commun les poètes, les romanciers, les dramaturges, les performers et les musiciens ? La parole. Dans Spoken word hTh cohabitent des créateurs et leurs œuvres hybrides.
Des poètes qui ont besoin de se libérer du format livre ou qui ne se sentent pas à l'aise avec le modèle traditionnel du récital-avec-pupitre.
Des musiciens qui ne renoncent pas à être des écrivains.

SPOKEN WORD

Des écrivains qui travaillent à la création d'une littérature contemporaine qui ne passe pas à côté des thématiques actuelles ou des procédés du moment.
Des dramaturges qui appréhendent certaines pièces ni comme du théâtre ni comme de la performance au sens strict.
Des performers qui œuvrent à l'expérimentation vive et ouverte du Spoken word.
La parole rompt ses limites.

humain TROP humain
CDN MONTPELLIER

Domaine de Grammont
Montpellier
T 04 67 99 25 00

★

DIMANCHE 15 MARS À 18H

LEE RANALDO *Noise Recitation : Against Refusing*
PERFORMANCE SOLO POUR VOIX, GUITARE ÉLECTRIQUE ET VIDÉO

PIPPO DELBONO *Récits de juin*
CHRISTOPHE FIAT

★

SAMEDI 21 MARS À 20H

BLIXA BARGELD *Solo Vocal Performance*
ARNALDO ANTUNES *(sous réserve)*
AFTERPOP FERNÁNDEZ & FERNÁNDEZ
La Emisora primordial

★

LE JEUDI 19 MARS À 12H45 À LA PANACÉE

CONFÉRENCE DE MICHKA ASSAYAS
Comment la poésie s'est réinventée au sein de la musique

★

★ **Lee Ranaldo** forme dans les années 80, avec Thurston Moore et Kim Gordon le groupe Sonic Youth, référence du rock alternatif américain. Il signe en parallèle des morceaux en solo, puis des albums. Le style de Ranaldo est reconnaissable entre mille. Le musicien joue en effet beaucoup sur les effets *(slide, bottleneck)* et utilise même parfois des ustensiles pour gratter ses cordes, comme par exemple des tournevis… Le guitariste édite également ses propres poèmes. C'est sous l'étiquette du groupe Lee Ranaldo and the Dust qu'il signe l'excellent *Last Night on Earth. Acoustic Dust* est le dernier album de Lee Ranaldo.

★ Dans ses *Récits de juin*, seul sur le plateau, l'acteur et metteur en scène italien **Pippo Delbono** se livre et se délivre… A mi- chemin entre confidence et conférence, l'exposition intime de cette recherche existentielle officie dans la pudeur et l'impudeur, entre silences éloquents et un dire cru, parfois improvisé. Tel un funambule, Pippo Delbono marche sur le fil de ses pensées, évoque cette « mémoire physique de la blessure » qui fonde ses spectacles et se déploie à travers une écriture de scène poétique.

★ **Christophe Fiat** est écrivain, dramaturge, performeur, auteur associé du Théâtre de Gennevilliers en 2010/11. Il écrit des fictions radiophoniques et joue dans le groupe rock POETRY. Il a crée en 2011 L'Indestructible Madame Richard Wagner (65è Festival d'Avignon). Derniers livres publiés : *Retour d'Iwaki* (Gallimard, 2011), *La Comtesse* (Éditions Naïve, 2014).

★ *La Emisora primordial* (La radio primordiale) est la nouvelle et rutilante cession de spoken word de **Afterpop Fernández & Fernández.** Après la grande tournée de *Personificación*, passant par le Mexique et les Etats-Unis, les écrivains espagnols Agustín Fernandez Mallo et Eloy Fernandez Porta se sont laissés séduire par les beats du krautrock, les mystères de la matière et la fougue des images originelles. Le résultat est ce spectacle retentissant : cinquante minutes intenses de littérature *live*, pleines d'échos cosmiques et d'humour terrestre, comme une radio émettant depuis la nuit des temps.

★ Avec la *Performance Vocale* Solo de **Blixa Bargeld**, le public assiste à la métamorphose de la voix si caractéristique de Blixa au fur et à mesure qu'il créé une architecture acoustique, des sphères sonores et des créatures cacophoniques à partir d'un agencement « non musical » : phrases, mots, syllabes. Chuchotements et murmures, bruits indescriptibles et agréables s'unissent dans la composition d'un cadre orchestral qui repose entièrement sur la manipulation *ad hoc* des enregistrements de la voix de Blixa. Au cours de la soirée cette voix se révèle être capable de créations acoustiques presque impossibles…. Le tout présenté dans un style ironique et chic, propre à l'artiste.

★ **Arnaldo Antunes** est une des personnalités les plus emblématiques du Brésil contemporain. Il est considéré comme l'un des pionniers du rock dans son pays depuis qu'il a fait partie, dans les années 80, de la bande des Titãs (Titans), avant de commencer une carrière solo. Ses albums sont marqués par le risque artistique du son, la qualité de ses textes et la chaleur de sa voix si particulière. Il a développé une intense activité poétique, toujours influencé par la poésie concrète d'Haraldo de Campos et Décio Pignatari. Parolier pour d'autres artistes, sa collaboration avec son amie Marisa Monte est remarquable ; avec elle et Carlinhos Brown il a fondé le trio renommé Tribalistas, récompensé par un Grammy Latino en 2002.

Curateur : **BRUNO GALINDO**
Bruno Galindo est poète, romancier, journaliste spécialisé en musique actuelle. Il vit à Madrid. Il a 46 ans.

En partenariat avec nova 92.4 FM

www.humaintrophumain.fr

EEM,

ES UN ESTADO MENTAL CON LAS SIGUIENTES MANIFESTACIONES:

EL ESTADO MENTAL, *

PUBLICACIÓN IMPRESA
CON DISTRIBUCIÓN EN QUIOSCOS Y LIBRERÍAS

WWW. ELESTADOMENTAL. COM

DIETARIO EEM,

EEM, RADIO

EEM, TIENDA

EEM, SUSCRIPCIONES

EEM, APP

EL BUZÓN **

@ElEstadoMental

www.facebook.com/RevistaElEstadoMental

ISSN 2173-1934

* Distribuido en quioscos por GDE Revistas (902 107 581) y en librerías por Les Punxes (902 107 581) y Antonio Machado Distribuciones en Madrid y Castilla-La Mancha (916 324 893)

** La redacción se compromete a contestar toda propuesta que se ajuste a los objetivos de EEM,